

DANSK
AARBOG
FOR
MUSIK
FORSKNING

1964-65

UDGIVET AF

DANSK SELSKAB FOR
MUSIKFORSKNING

UNDER REDAKTION AF NILS SCHIØRRING OG SØREN SØRENSEN

Dansk aarbog for musikforskning 1964-65

Under redaktion af

NILS SCHIØRRING OG
SØREN SØRENSEN

UDGIVET AF
DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING
KØBENHAVN 1965

Indhold

HEINRICH HUSMANN, dr. phil., professor ved universitetet i Göttingen	
Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie und ihre historischen Beziehungen	3
POVL HAMBURGER, dr. phil., lektor ved Københavns Universitet	
Studien zur Vokalpolyphonie (II)	63
BJØRN HJELMBORG, mag. art., professor ved Det kgl. danske Musikkonservatorium i København	
Om den venezianske arie indtil 1650	91
JENS BRINCKER, cand. mag., amanuensis ved Københavns Universitet	
Informationsteori og musikalsk analyse (with an english summary)	113
METTE MÜLLER, cand. mag., inspektør ved Musikhistorisk Museum, København	
Otto Joachim Tiefenbrunner, dansk klaverbygger fra slutningen af det 18. århundrede	133
KNUD JEPPESEN, dr. phil., professor emer. ved Aarhus Universitet	
Carl Nielsen paa Hundredaarsdagen. Nogle Erindringer	137
Fortegnelse over doktordisputatser, prisopgaver og specialeafhandlinger i musikvidenskab ved Københavns og Aarhus universiteter (a survey of theses on specially studied subjects of musicology written for the dr. phil., the mag. art., and the cand. mag.-degrees)	151

*Udgivet med støtte af Undervisningsministeriet
og Rask-Ørsted Fondet*

Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie und ihre historischen Beziehungen

Von HEINRICH HUSMANN

INHALT

- I. Die Kopenhagener Alleluia von Ostern bis Samstag nach Pfingsten.
- II. Die historischen Beziehungen der Kopenhagener Oster- und Pfingstalleluiareihen.
 - 1. Der Osterkreis
 - a) Die Alleluiareihen
 - b) Die Alleluiafaszikel
 - 2. Das Himmelfahrtsfest
 - 3. Die Pfingstwoche
- III. Die den neutestamentlichen Alleluia vorangehenden Reihen der Dominikalalleluia.
 - 1. Der germanische Kolonisationsraum
 - 2. Das rheinische und süddeutsche Gebiet des Imperium romanum
 - 3. Die Zusammenhänge mit Frankreich und Italien.
- Anhang. Verzeichnis der benutzten Handschriften und Drucke.

In Jahrgang 2, 1962 des *Dansk Aarbog for Musikkforskning* habe ich S. 3–58 unter dem Titel *Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens (unter Zugrundelegung des Missale von 1510)* die Introitus, Graduale und Alleluia der Sonntage nach Trinitatis behandelt.

Der Leser wird gebeten, einige Versehen zu entschuldigen: Das Stemma auf S. 44 ist einen Absatz zu früh geraten und sollte erst hinter dem nächsten Absatz stehen; die Signatur der Genter Handschrift, zitiert S. 55, lautet richtig: Brüssel, Bibl. Royale, 10127–10144.

Die vorliegende Studie behandelt demgegenüber die Oster- und Pfingstzeit, beschränkt sich aber auf die Alleluia, – nicht nur aus Raumgründen, sondern weil die Betrachtung der Introitus und Gradualien keine über die des ersten Aufsatzes hinausgehenden Ergebnisse verspricht. Die Alleluia von Himmelfahrt werden in der Kopenhagener Reihe mitberücksichtigt; auf die Weihnachts- und Epiphaniastücke wird nur kurz verwiesen, da die Probleme hier anders liegen.

Dieser Aufsatz und der vorangehende bilden zusammen die mit reichlicherem Material belegte Ausarbeitung eines Vortrages, den ich am 6. März 1959 in der Kopenhagener Ortsgruppe der Dansk Selskab for Musikkforskning hielt. Für die ehrenvolle Einladung danke ich auch hier nochmals herzlich.

Man wird erstaunt sein, dass entgegen der Ordnung des Kirchenjahres zuerst der Trinitatiskreis, danach erst die Oster- und Pfingstzeit (darunter hier immer

nur die Pfingstwoche allein verstanden) behandelt werden. Das liegt an der Problematik selbst. Die Alleluia nach Trinitatis sind ursprünglich nicht auf die Trinitatiszeit beschränkt gewesen, sondern wurden auch für die übrigen Sonntage des Jahres benutzt.

Wie ich in meiner Studie *Justus ut palma*, in *Revue belge de musicologie* X, 1956, S. 113 schon ausgeführt habe, geht dies vor allem aus dem Titel der Alleluiafaszikel der älteren Handschriften hervor, der oft *Alleluia de dominicis diebus per circulum anni* oder ähnlich lautet, was nur Sinn hat, wenn man annimmt, dass, wenn dies schon nicht auf die Zeit zutraf, in der diese Handschriften geschrieben wurden, es doch zumindest für eine vorangehende Epoche zugetroffen haben muss, aus der man den später falschen Titel gedankenlos oder pietätvoll beibehielt. Vgl. auch meinen Hinweis *Dansk Aarbog* II, S. 28.

Die Alleluia des Trinitatiskreises wären also demnach auch ursprünglich die Alleluia des Osterkreises und der Pfingstwoche gewesen. Die im Mittelalter gebräuchlichen Oster- und Pfingstalleluia müssten also neuere Schöpfungen sein, die die älteren Psalmalleluia in der Oster- und Pfingstzeit verdrängt hätten.

Um die Verbindung zum vorliegenden Aufsatz herzustellen, habe ich dies bereits *Dansk Aarbog* II, S. 50/51 kurz am Beispiel der Kölner Liturgie durchgeführt, die eine solche ältere Psalmalleluiareihe für die Sonntage nach Ostern bewahrt hat.

Auch in den älteren Handschriften lässt sich dies verfolgen. Zwar haben auch sie meist schon nach Art der jüngeren Handschriften jedem Wochen- bzw. Sonntag der Oster- und Pfingstzeit ein Alleluia zugeteilt, aber ausserdem verfügen sie oft über einen kleineren oder grösseren Faszikel von Oster- und Pfingstalleluia, der dem Faszikel der dominikalen Alleluia angehängt ist. In anderen Fällen folgt nach dem 1. Sonntag nach Ostern oder nach dem letzten Sonntag nach Ostern eine Reihe zusätzlicher Osteralleluia. Dies ist offensichtlich ein dem ersten gegenüber jüngeres Verfahren, da es entgegen dem alten Gebrauch, den Alleluiafaszikel an das Ende des Graduale zu stellen, diesen bereits in der Mitte des Graduale an der ihm logisch zukommenden Stelle eingliedert. Das Ende der Entwicklung stellen dann die unzähligen jüngeren Handschriften dar, die auch den Faszikel der dominikalen Alleluia auflösen und seine Alleluia den einzelnen Trinitatissonntagen zuteilen (über die älteren Dominikalfaszikel vgl. man *Dansk Aarbog* II, S. 56–58).

Aus der Tatsache, dass die Alleluia in den älteren Handschriften in einem gesonderten Faszikel am Ende stehen, also scheinbar so etwas wie einen Anhang bilden, könnte man schliessen wollen, dass sie auch erst später entstanden sind und eben deshalb dem bereits fertigen Graduale am Ende angehängt wurden. Tatsächlich wird – auch aus stilistischen Gründen – öfter angenommen, dass die Alleluia jünger sind als etwa die Graduale oder gar Tractus. Soweit ich verfolgen kann, scheint diese Meinung vor allem auf Peter Wagner zurückzugehen. Aber trotz dieser Autorität scheint mir diese Ansicht keineswegs richtig zu sein. Wenn man die christliche Liturgie mit der jüdischen vergleicht, wie es schon öfter getan worden ist, bemerkt man, dass der das Zentrum der christlichen Katechumenenmesse bildende Block Epistel – Graduale – Alleluia – Evangelium oder in seiner älteren Gestalt (etwa Weihnachten erhalten) Prophetie – Graduale – Epistel – Alleluia – Evangelium seine Parallele im jüdischen Gottesdienst hat, wo eine entsprechende Reihe im Rang

ansteigender Lesungen – hier aus den Büchern Mose, den historischen Büchern, den Propheten – durch responsoriale Psalmen unterbrochen wird, wobei der letzte Psalm vor der Prophetie ebenso ein Alleluiapsalm ist, wie in der christlichen Liturgie der vor dem Evangelium. An dem jüdischen Ursprung der ganzen Lesungs – Responsorien – Einheit kann deshalb kaum ein Zweifel sein. Wenn die Alleluia also stilistisch angeblich jüngere Eigenheiten zeigen, so sind diese anders zu erklären, – sie selbst gehören jedenfalls gerade zum ältesten Bestand der christlichen Liturgie überhaupt. Um die stilistischen Besonderheiten der Alleluia zu klären, die z. T. den Alleluia tatsächlich allein zukommen, z. T. ihnen aber mit den Offertorienversen (die man freilich auch oft wieder als jünger ansieht) gemein sind, habe ich in mehreren Aufsätzen – *Alleluia, Versus und Sequenz in Annales musicologiques* IV, 1956, S. 19–53; *Die Alleluia und Sequenzen der Matergruppe*, in *Bericht über den Intern. Musikwiss. Kongress Mozartjahr 1956*, Graz 1958, S. 276–284; *Das Alleluia Multifarie und die vorgregorianische Stufe des Sequenzengesanges in Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 17–23; *Ecce puerpera genuit – Zur Geschichte der teiltextierten Sequenzen* –, in *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig 1961, S. 59–65; – zu zeigen versucht, wie aus einfachen »Ur-Alleluia« durch variierte und erweiterte (insbesondere durch zweimal wiederholte Motive erweiterte) Wiederholung aus dem Alleluia der Vers und die Sequenz, die erweiterte Wiederholung nach dem Vers, entstehen.

Auch die Sequenz, ebenso im Altrömischen, Mailändischen und wahrscheinlich auch Mozarabischen vorhanden, gehört also in eine sehr frühe Phase der Entwicklung des lateinischen Kultgesanges. Sie, wie es auch heute noch öfter geschieht, als »ungregorianisch« zu bezeichnen, ist also ganz abwegig.

Neben den Gradualien mit angehängtem Alleluiafaszikel und denen mit vollständig eingeordneten Alleluia gibt es eine weitere Gruppe von Handschriften, die nicht nach dem Lauf des Kirchenjahres anordnen, sondern nach der Musikgattung. Es stehen also alle Introitus, alle Graduale, alle Alleluia, alle Sequenzen usf. zusammen, in jeder Gruppe in der Ordnung des Kirchenjahres. Möglicherweise ist diese Handschriftengruppe die älteste, jedenfalls ist sie sehr alt. Die Handschriften dieser Art enthalten stets einen Alleluiafaszikel gleichberechtigt neben den anderen Faszikeln, – auch von hier aus kommt man ebenso nur zur Annahme, dass die Alleluia den anderen Gattungen gegenüber keineswegs jünger sind. In diesen Alleluiafaszikeln sind die jüngeren Oster- und Pfingstalleluia z. T. eingeordnet, z. T. als Anhänge an den entsprechenden Stellen oder am Ende aufgezeichnet.

Genauere Einzelheiten über diese besonders wichtige Handschriftengruppe findet man in meinem beschreibenden Verzeichnis *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München 1964 (innerhalb RISM).

Der Ersatz der Psalmalleluia durch neutestamentliche oder frei gedichtete Texte vollzieht sich dabei in den verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres in ganz verschiedener Weise. In der Zeit nach Trinitatis sind die Psalmalleluia erhalten geblieben. Dabei muss man stets das Fest selbst von den ihm folgenden Sonntagen unterscheiden, – das Fest selbst nimmt schneller einen neuen Text, der es besonders charakterisiert, an als die ihm folgende Sonntage. Trinitatis selbst hat so ein anderes Alleluia – *Benedictus es domine* aus Daniel 3,26 = 3,52 –, während die Sonntage danach an den Psalmalleluia festgehalten haben.

Über das Verfahren von Introitus und Introitusvers an Trinitatis vgl. man *Dansk Aarbog* II, S. 15.

Zu den Sonntagen nach Trinitatis (bzw. ursprünglich Pfingsten, da die Stellung des Trinitatisfestes lange Zeit schwankte) zählten oft auch die Adventssonntage, – in anderen Fällen zählten sie rückwärts von Weihnachten aus. Ihre Alleluia variieren im Mittelalter kaum, – in der ältesten Zeit dagegen schwankt die Zahl der Adventssonntage. Daher kommen nur die Alleluia der drei ersten Sonntage aus den Psalmen: *Ostende nobis* ist Ps. 84,8, *Letatus sum* ist Ps. 121,1, sein im Mittelalter gebräuchlicher 2. Vers *Stantes* ist Ps. 121,2, *Excita domine* ist Ps. 79,3, dagegen *Veni domine* ist anscheinend eine freie Neuschöpfung.

Die Sonntage nach Epiphantias werden in der älteren Zeit oft als 2., 3., 4. Sonntag nach Weihnachten dem Sonntag in der Weihnachtsoktav angegliedert. Die Alleluia sind alle Psalmalleluia: *Dominus regnavit decorem* (Ps. 92,1), *Jubilare deo* (Ps. 99,1), *Laudate dominum omnes angeli* (Ps. 148,2) und *Dominus regnavit exultet* (Ps. 96,1). Diese Alleluia sind sämtlich auch an Sonntagen nach Trinitatis gebräuchlich (siehe die Tabellen *Dansk Aarbog* II, S. 52–57) und gehören offensichtlich zum Grundbestand der dominikalen Alleluia – ebenso wie *Ostende* (a.a.O., S. 55) und *Letatus/Stantes* (a.a.O., S. 55 und öfter), während *Excita* anscheinend ausserhalb des Advents nicht vorkommt. Die Sonntage nach Epiphantias haben in vielen Diözesen abweichende Reihen, die jedoch stets nur dominikale Alleluia enthalten, *Exultate* in Köln, Metz, Münster, *Dextera* in Reims u. a. Mit dem Ersatz älterer Stücke durch jüngere haben diese Varianten daher nichts zu tun, sondern offenbar war die Alleluiareihe der Sonntage nach Epiphantias im Anfang noch nicht vereinheitlicht, wenn auch nicht so flexibel wie die der Sonntage nach Trinitatis.

Demgegenüber haben die Feste selbst neuere Alleluia: Weihnachten benutzt einen Text *Dies sanctificatus*, der nicht aus der Bibel stammt, Epiphantias mit *Vidimus stellam* geht auf Matth. 2,2 zurück.

Sehr viel weiter gehen die Änderungen in der Osterzeit und in der Pfingstwoche. Nicht nur Oster- und Pfingstfest haben fast ausschliesslich neuere Alleluia, sondern auch die Wochentage ihrer Oktaven und die auf Ostern folgenden Sonntage, zu denen auch oft der Sonntag nach Himmelfahrt gerechnet wird. Doch haben sich oft dominikale Alleluia zwischen ihnen erhalten und einige Diözesen haben sogar ganze dominikale Reihen bewahrt, so dass sich die ganze Entwicklung klar überblicken lässt. Regional zeigen sich auch da wieder grosse Unterschiede – die aber wiederum nicht so weit gehen, als dass sich nicht doch z.T. Grundtypen entwickeln liessen, die für grössere Bereiche Geltung besitzen.

I. DIE KOPENHAGENER ALLELUIA VON OSTERN BIS SAMSTAG NACH PFINGSTEN

Die Kopenhagener Alleluia sollen wieder wie im vorigen Aufsatz zunächst auf ihre textliche Gestalt geprüft werden. Wiederum zeigt der Vergleich mit den Nachbardiözesen Schleswig, Lund, Hamburg, Bremen, Lübeck oft interessante Abweichungen, die z.T. erst im Lauf des Mittelalters entstanden sind, oft sogar singular sind. Es wurden wieder benutzt die gedruckten Missale von Kopenhagen 1510, Lund 1514 (Faksimile-Ausgabe Malmö 1946), Schleswig 1512, Hamburg 1509, Lübeck 1486 und Lübeck o.J., aber nach 1505, endlich die Handschrift Kopenhagen Thott 147 2° aus Bremen. Als Sigel benutze ich Kphn, Ld, Sl, Hbg, Lk 1, Lk 2 und Br.

Die liturgischen Texte vergleiche ich wieder mit der Vulgata (Sigel Vg).

In Deutschland sehr verbreitet ist die Ausgabe P. Mich. Hetzenauer, Regensburg, Pustet (mehrfache Auflagen). Ich benutze die neue, bei Marietti, Turin 1959 erschienene Ausgabe *Biblia sacra Vulgatae Editionis*. Sie enthält nicht nur den normalen Vulgata-Text, der der Übersetzung entspricht, die Hieronymus nach dem hebräischen Alten Testament anfertigte – mit Ausnahme der Psalmen, die in der Übersetzung aufgenommen wurden, die Hieronymus nach der Septuaginta-Kolumne der Hexapla des Origines anfertigte (sogenanntes *Psalterium Gallicanum*) –, sondern bringt bei den Psalmen auch die – oft sehr verschiedene – des Hieronymus nach dem hebräischen Text »iuxta Hebraeos« nach der neuen Ausgabe der Benediktiner von San Girolamo in Rom, Coll. Bibl. Lat. 11, Rom 1954. Weiter fügt sie die moderne Psalmenübersetzung von 1945 bei, – die in- dessen, wie man hört, noch einer endgültigen Revision unterzogen werden soll. Endlich teilt diese Ausgabe unter dem Text einige Varianten mit, die für das Neue Testament der Ausgabe von Wordsworth-White (s. gleich) entnommen sind.

Die Frühgeschichte der liturgischen Texte zu beleuchten, fällt an sich nicht unter das Thema dieses Aufsatzes. Da aber die Psalmalleluia als älter als die neutestamentlichen oder gar als die frei gedichteten Alleluiaexte erscheinen, ist es berechtigt, wenigstens kurz das von der Bibelwissenschaft für die jeweiligen Texte Erarbeitete mitzuteilen. Für das Alte Testament sind wir dabei heute leider immer noch auf das Werk von Pierre Sabatier angewiesen, – vgl. *Dansk Aarbog* II, S. 5.

Die drei Bände *Biblorum sacrorum latinae versiones antiquae seu Vetus Italica ... opera et studio Petri Sabatier*, in Reims (Remis) bei Reginald Florentain erschienen (meine Angabe »Paris« a. a. O. ist eine Kollision mit dem gleich zu nennenden Nachdruck und entsprechend zu korrigieren), tragen alle das Datum 1743 – aber der Druck dauerte in Wirklichkeit länger: der letzte Band trägt auf seiner letzten Seite 1115 das Explicit des Druckers: *E prelo exiit hic Tomus anno 1749*. Einen in der Literatur verzeichneten Neudruck, Paris 1751, habe ich bisher noch nicht angetroffen.

Glücklicher sind wir für das Neue Testament, wo die grosse Ausgabe *Novum Testamentum domini nostri iesu christi latine secundum editionem sancti Hieronymi* von John Wordsworth und Henry Julian White 1889 begonnen, von Alex. Ramsbotham, H. F. D. Sparks, Cl. Jenkins, A. W. Adams jeweils weitergeführt, nunmehr vollständig vorliegt.

Die drei Bände sind 1898, 1913–1941 und 1954 in Oxford in der Clarendon Press erschienen.

Ebenso ist seit kurzem auch die von Ad. Jülicher († 1938) begonnene, von Walter Matzkow (im Krieg gefallen) und Kurt Aland fortgeführte Ausgabe der vier Evangelien *Itala – Das Neue Testament in altlateinischer Überlieferung* vollständig.

Die Bände erschienen 1938, 1940, 1954, und 1963 in Berlin bei W. de Gruyter. Der vergriffene 2. Band und der 1. Band sollen später in revidierter Fassung vorgelegt werden. Die Fortsetzung des Werkes wird dem Beuroner Vetus-Latina-Unternehmen überlassen.

Ich benutze für die drei Werke die Sigel Sab, WW und Jül.

Die Texte der Kopenhagener Alleluiareihe von Ostern bis Samstag nach Pfingsten sind dann die folgenden:

dominica resurrectionis: All, Pascha nostrum immolatus est xpistus. V. 2: Epulemur in azymis sinceritatis et veritatis.

Keine Varianten.

Vg hat 1. Cor. 5,7: *Etenim pascha* . . . ; doch verzeichnet Sab III, 672 auch *nam et* statt *etenim* und teilt mit, dass *etenim* fehlt – wie in unserem liturgischen Text – bei Tertullian und Ambrosiaster.

V. 2 ist ein Extrakt aus 1. Cor. 5,8, das in Vg lautet: *Itaque epulemur non in fermento veteri neque in fermento malitiae et nequitiae, sed in azymis sinceritatis et veritatis*. Ältere Zeugen haben Sab III, 672, *Itaque celebremus festa non in* . . . und *Itaque diem festum celebremus* . . . Die Weglassung des *Itaque* ist in alten Handschriften oder Kirchenväterzitaten nicht anzutreffen, geht also wohl auf den zurück, der den ganzen Text für die Liturgie umgestaltet hat. Ähnliche, aber nicht so weitgehende Kürzungen finden sich schon bei Ambrosius, St. Leo (Sab. a.a.O.). Da die alten Lesarten *celebremus festa* u. ä. dem griechischen *ἐορτάζομεν* entsprechen, scheint *epulemur* eine – sinngemässe – Änderung von Vg zu sein und unser Text dürfte auf sie daher zurückgreifen.

Für die griechischen Texte des Neuen Testaments benutze ich die 8. Aufl. der editio critica maior von Const. v. Tischendorf, Leipzig, J. C. Hinrichs I/II, 1872, und Herm. von Soden, Die Schriften des Neuen Testaments, II. Teil: Text mit Apparat, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1913.

fer. II. post pascha: All. Nonne cor nostrum ardens erat in nobis de ihesu, dum nobis loqueretur in via.

Keine wesentlichen Varianten; iesu Hbg, Lk 2 (an dom I).

Vg Luc 24,32: *Et dixerunt ad invicem: Nonne cor nostrum ardens erat in nobis, dum loqueretur in via et aperiret nobis scripturas?* Die Fassung *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis* ist schon bei Ambrosius bezeugt (Sab. III, 276). Der Zusatz *de ihesu* steht auch in E, Codex London, British Museum, Egerton 609, früher Tours, St. Martin 87, aus dem 8./9. Jh. (Sab a.a.O., WW I, S. 480). Der Zusatz *nobis* vor *loqueretur* findet sich sonst nirgendwo, doch steht ein Zusatz *nobis* nach *loqueretur* schon im Codex f, Brixianus, aus dem 6. Jh. (WW, a.a.O. und Jül III S. 277) und im Codex B, Bigotianus olim Fiscannensis, Paris Bibl. Nat. lat. 281 und 298 aus dem 8./9. Jh. (WW a.a.O.).

fer. III. post pascha: All Cristus resurgens ex mortuis iam non moritur, mors illi ultra non dominabitur.

Keine wesentlichen Varianten. Xpistus Hbg, Sl, Lk 1, LK 2.

Vg Römer 6,9: *Scientes, quod Christus resurgens ex mortuis iam non moritur, mors*

illi ultra non dominabitur. Statt *resurgens* findet sich auch *surgens*, doch ist *resurgens* schon durch Irenäus bezeugt (Sab III, 613). Neben *ex* findet sich auch *a*, so bei Irenäus, doch ist *ex* schon bei Ambrosius (Sab. a.a.O.) vertreten, stimmt im übrigen zum griechischen Text, der *ἐκ* hat. Der Schluss variiert bei den älteren Kirchenvätern, doch steht die Vulgataform schon bei Ambrosiaster (Sab III, 614).

fer. IV. post pascha: All. In die resurrectionis mee, dicit dominus, precedam vos in Galileam.

Keine Varianten.

Der Text ist eine stark ändernde Kontamination von Matth. 26,31: *Tunc dicit illis Jesus: ...* und Matth. 26,32: *Postquam autem resurrexero, precedam vos in Galileam* (in der Form von Vg). Der Schluss variiert, doch ist die Vulgataform schon durch Ambrosius gesichert (Sab III 164). Neben *resurrexero* steht *surrexero*, schon im Codex a, dem Vercellensis aus dem 4./5. Jh., aber ersteres findet sich im ebenso alten Veronensis, Sigel b, Jül I, S. 194).

fer. V. post pascha: All. Surrexit dominus et occurrens mulieribus ait: avete. Tunc accesserunt et tenuerunt pedes eius.

Varianten: Nach *dominus* fügen Hbg, Br, Lk 1 und Lk 2 *vere* hinzu. Dies *vere* findet sich weder in Vg noch in älteren Zeugen, ist also eine spätmittelalterliche Zutat norddeutschen Ursprungs. Es ist wohl aus einem anderen Alleluia, *Surrexit dominus vere et apparuit Petro*, herübergenommen.

Der Text ist wieder eine Kontamination zweier aufeinander folgender (bzw. nahe zusammenstehender) Verse Matth. 28,7 (in der Fassung Vg) ... *dicite discipulis eius quia surrexit* und Matth. 28,9 *Et ecce Jesus occurrit illis dicens: Avete. Illae autem accesserunt et tenuerunt pedes eius et adoraverunt eum*. Das Participium *occurrens* begegnet auch in der Handschrift ff 2, Codex Corbeiensis 2, Paris Bibl. Nat. lat. 17225, aus dem 5./6. Jh. (Sab III, 179 und Jül I, S. 212), *ait* statt *dicens* dagegen nirgendwoanders, – offenbar ist es aus dem nächsten Vers, Matth. 28,10, genommen, der *Tunc ait illis Jesus* beginnt. Eben daher kommt wohl auch *Tunc* anstelle von *Illae autem*.

fer. VI. post pascha: 1. Dicite in gentibus, quia dominus regnavit a ligno.

Keine Varianten.

In der Vulgata, Ps. 95,10, fehlt – wie im Hebräischen – *a ligno*. Doch ist dieser Zusatz sehr alt: er ist schon bei Tertullian belegt (Sab II, 191) und ist auch in eine griechische europäische Handschrift eingedrungen, Hs. 156, Basel A VII 3, bei Rob. Holmes und Jac. Parsons, *Vetus testamentum graecum cum variis lectionibus*, Oxford, Clarendon Press, III, 1823, bei Ps. 95,10, ebenso in ägyptische (griechische) Handschriften, siehe A. Rahlfs, *Psalmi cum odis* (Septuaginta Societatis Scientiarum Göttingensis auctoritate X), Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1931, S. 247 und die Ausführungen darüber auf S. 31.

2. All. Crucifixus surrexit a mortuis.

Diese Alleluia steht auch in Br, nicht aber in Hbg, Sl, Ld

Der Text ist aus Matth. 28,5, ... *Jesus, qui crucifixus est, ...* Matth. 28,6 ... *surrexit enim sicut dixit* (Vulgatafassung) gebildet, wo ff2 (Sab III, 179 und Jül I, 211) *a mortuis* hinzufügt, allerdings mit der weiteren Variante *resurrexit* statt *surrexit*.

Sabb. post pascha und an den folgenden Ostersonntagen als 1. Alleluia anstelle des in der Osterzeit nur an Wochentagen auftretenden Graduale: 1. All. Hec dies, quam fecit dominus; exultemus et letemur in ea.

Keine Varianten

Der Text ist Ps. 117,24, wo die Vulgata *Hec est dies* hat. Beide Lesarten, mit und ohne *est*, sind sehr alt und beide schon bei Cyprian nachweisbar (Sab II, 230/231). Im Griechischen findet sich ἔσται nur bei Chrysostomus (Holmes – Parsons a.a.O.), die Handschriften verzichten alle darauf (Homes – Parsons, a.a.O., und Rahlfs, S. 286).

2. All. Laudate pueri dominum, laudate nomen domini. V. 2. Sit nomen domini benedictum ex hoc, nunc et usque in seculum.

Keine Varianten.

Der Vulgatatext stimmt mit der versio antiqua (Sab II, 224) überein, – der liturgische Text ebenfalls.

dom. I. post pascha: All. Angelus domini descendit de celo et accedens revolvit lapidem et sedebat super eum. V. 2. Respondens autem angelus dixit mulieribus: quem queritis. Ille autem dixerunt: ihesum nazarenum.

Lk 2 hat *illi* statt *ille*, – dem Originaltext entsprechend, der sich auf die Kriegsknechte, nicht auf die Frauen am Grab bezieht (s. gleich).

V.1 ist Matth. 28,2; die Vulgata und viele alte Handschriften haben *enim* statt *autem*, doch ist *autem* schon bei Hilarius belegt (Sab III, 178) und steht in Handschriften bereits des 6. Jh. (d und f bei Jül I, 211).

V.2 ist Matth. 28,5: *Respondens autem angelus dixit mulieribus*, aber die Fortsetzung, *Nolite timere vos; scio enim quod Iesum, qui crucifixus est, quaeritis*, die Frage des Engels an die Frauen, ist durch die Frage Jesu an die Kriegsknechte, Joh. 18, 4/5, *Quem queritis? Responderunt ei: Iesum Nazarenum*, ersetzt. Unter den Varianten der alten Handschriften und Zeugen kommt die Lesart *at illi dixerunt*, bei Augustin bezeugt (Sab III, 474), der Form *ille autem* des liturgischen Textes am nächsten, – sie ist aus der nochmaligen Frage Jesu, Joh. 18,8 herübergenommen, wo Vg und alle Handschriften, ebenso das Griechische, *illi autem dixerunt* haben.

dom. II. post pascha: All. Surrexit pastor bonus, qui posuit animam suam pro ovibus suis et pro suo grege mori dignatus est.

pro grege suo in Br und Lk 1.

Der Text ist eine sehr freie Verbindung und Erweiterung von Joh. 10,11. *Ego sum pastor bonus; bonus pastor animam dat pro ovibus suis*, und Joh. 10,15 ... *et animam meam pono pro ovibus meis*. Für den Schluss lässt sich kein biblisches Vorbild finden.

dom. III. post pascha: All. Surrexit dominus et occurrens mulieribus ait: avete. Tunc accesserunt et tenuerunt eius pedes.

Dies Alleluia wurde schon für fer. V post pascha benutzt, s. oben.

dom. IV. post pascha: All. Surgens ihesus dominus noster stans in medio discipulorum suorum; dixit eis: pax vobis.

Varianten: *stetit* statt *stans* in Übereinstimmung mit Vg haben Hbg, Lk 1 und Lk 2; *eis* fehlt in Hbg und Sl; vor *dixit* schieben Lk 1 und 2 *et* ein, wieder der Vulgata entsprechend.

Der Anfang *Surgens iesus* ist Marc. 16,9 entnommen, wo die Vulgata *Surgens autem mane prima sabbati* hat, das Wort *Iesus* aber in vielen alten Handschriften nach *autem* eingeschoben ist (WW 1, 267 und Jül III, 159). Die Fortsetzung des Textes steht Lucas 24,36: *Dum autem haec loquerentur, stetit Iesus in medio eorum et dicit: Pax vobis* (Vulgatafassung). Das Participium *stans* ist sonst nicht nachzuweisen, *discipulorum suorum*

ist freie Ergänzung in Anlehnung an die Parallelstellen Joh. 20,19 und Joh. 20,26, wo beidemal *discipuli* vorhergeht, *dixit* statt *dicit* dagegen in alten Handschriften belegt (Sab III, 276, WW I, 481, Jül III, 278), aus der Parallelstelle Joh. 20,26 herrührend, wo auch das Griechische εἶπεν hat. Das *et* vor *dixit* ist in allen Handschriften sowohl bei Matth. wie bei Joh. vorhanden.

dom. V. post pascha: All. Surrexit xpius et illuxit populo suo, quem redemit sanguine suo.

Keine Varianten.

Der Text ist frei gedichtet, aber gewiss mit Anlehnung an biblische Gedanken: Jesaias 9,2: *Populus qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam*; Eph. 1,7 (dto. Col. 1,14): . . ., *in quo habemus redemptionem per sanguinem eius*.

vigilia paschae, rogationes und vigilia pentecostes: All. Confitemini domino, quoniam bonus, quoniam in seculum misericordia eius.

Keine Varianten:

Diese Textform steht in der Vulgata gleichlautend Ps. 105,1, Ps. 106,1, Ps. 117,1, Ps. 117,29 (Anfangsvers zum Schluss wiederholt) und Daniel 3,89 (vorletzter Vers des Gesanges der drei Jünglinge im Feuerofen), mit der Variante *in aeternum* statt *in saeculum* Ps. 135,1 und 2. Paralipom. 5,9; in der altlateinischen Überlieferung wechseln beide Formen regellos. Statt *bonus* kommt in den alten Texten auch *suavis* vor, so schon bei Augustin (Sab II, 209).

vigilia ascensionis: Omnes gentes plaudite manibus, iubilare deo in voce exultationis.

Keine Varianten.

Der Text steht Ps. 46,2. Die Vulgata stimmt mit den alten Handschriften – und mit der vorliegenden liturgischen Fassung – überein, ebenso mit so alten Zeugen wie Ambrosius und Hilarius (Sab II, 95).

ascensio: 1. All. Ascendit deus in iubilatione et dominus in voce tube.

Keine Varianten.

Der Text steht Ps. 46,6. Die Vulgata hat *iubilo* statt *iubilatione*. Aber dieses ist älter und schon bei Ambrosius bezeugt (Sab II, 95). Alte Handschriften haben stattdessen auch *strepitu* (Sab a.a.O.).

2. All. Dominus in synai sancto ascendens in altum, captivam duxit captivitatem, dedit dona hominibus.

Varianten: *in syna in sancto* Hbg, Br. Lk 1, Lk 2; die Zeile *dedit dona hominibus* fehlt Hbg, Br. Lk 1, Lk 2, Sl und Ld(!).

Der Text lautet in der Vulgata Ps. 67, 18/19: *Dominus in eis in Sina in sancto; Ascendisti in altum, cepisti captivitatem, accepisti dona in hominibus*. In den altlateinischen Handschriften wechselt *Ascendens* mit *Ascendit* statt *Ascendisti* (Sab II, 143), – die Unsicherheit geht auf die griechischen Handschriften zurück, von denen der Sinaiticus (4. Jh.) ἀνέβη, der Vaticanus (4. Jh.) ἀναβὰς und die Lukianische Fassung (aus dem Ende des 3. Jhdts stammend) ἀνέβης hat (Rahlfs, a.a.O. S. 190); *captivam duxit captivitatem* ist auch bei Hieronymus selbst belegt, bei Cassiodor usf.; *dedit dona hominibus* steht schon im Corbeiensis 1, mit *in* vor *hominibus* schon bei Hilarius (alles bei Sab II, 132).

pentecoste: 1. All. Emitte spiritum tuum et creabuntur et renovabis faciem terre.

Keine Varianten im vorliegenden Bereich, doch kommt in anderen Handschriften und Drucken *Emittes* statt *Emitte* vor.

Der Text steht Ps. 103,30, wobei die Vulgata die Lesart *Emittes* hat. *Emitte* steht schon bei Hieronymus selbst, *Emittes* (dem Griechischen entsprechend) bei Ambrosius (Sab II, 205).

2. All. Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende.

Keine Varianten.

Der Text ist frei gedichtet und von hoher dichterischer Schönheit, die gewählte Satzstellung von der Technik der Poesie beeinflusst. Er lehnt sich an verschiedene Bibelstellen an: Acta 19,6: *venit spiritus sanctus super eos*; *replere* kommt öfter vor, etwa im nächsten Alleluia (s. dort); Acta 14,16 steht: *implens cibo et leticia corda vestra*; Luc. 12,49 spricht Jesus: *Ignem veni mittere* und Johannes der Täufer sagt Matth. 3,11 von Jesus: *Ipsae vos baptizabit in spiritu sancto et igni*.

fer. II. post pent.: All. Spiritus domini replevit orbem terrarum et hoc. quod continet omnia, scientiam habet vocis.

Keine Varianten.

Der Text steht Sap. 1,7 mit einleitendem *Quoniam* in der Vulgatafassung wie im Griechischen (A. Rahlfs, Septuaginta, Stuttgart 1935, II, S. 345), ohne dieses wie in der liturgischen Fassung schon von den Kirchenvätern, etwa Ambrosius und Hilarius, zitiert (Sab II, 393).

fer. III. post pent.: All. Paraclitus spiritus sanctus, quem mittet pater in nomine meo, ille vos docebit omnem veritatem.

Keine wesentlichen Varianten.

Der Text steht Joh. 14,26, in der Vulgata mit *autem* hinter *Paraclitus* und mit *omnia* statt *omnem veritatem*. Auch die alten Handschriften haben *autem* oder *autem ille* (Sab III, 2461, WW I,609, Jül IV,162) und *omnia* oder *universa*. Die liturgische Fassung zeigt in beiden Fällen also nur ihr eigene Besonderheiten des liturgischen Bearbeiters.

fer. IV. post pent.: All. Verbo domini celi firmati sunt et spiritu oris eius omnis virtus eorum.

Varianten: *virtus* fehlt in Lk 1 verschentlich am Zeilenende bzw. Beginn einer neuen Zeile.

Der Text steht Ps. 32,6 und lautet in der Vulgata wie in den alten Überlieferungen, Ambrosius, Hilarius (Sab II, 63) genau wie die vorliegende liturgische Fassung.

fer. V. post pent.: All. Sancti spiritus, domine, corda nostra mundet infusio et sui roris intima aspersione fecundet.

Dies Alleluia steht nur noch in SI, die anderen Missale benutzen die Alleluia des Pfingstsonntags hier noch einmal.

Der Text ist frei gedichtet und wieder von komplizierter, sogar etwas gewagter Satzstellung. Er hat kaum Vorbilder in der Bibel: Dan. 4,22 ... *et rore coeli infunderis*, Ps. 50,9 *Asperges me hyssopo et mundabor*, Worte wie *infusio* und *fecundet* kommen in der ganzen Bibel nicht vor.

fer. VI. post pent.: All. Loquebantur variis linguis apostoli magnalia dei.

Keinen Varianten.

Der Text ist eine leichte Veränderung zweier Stellen der Apostelgeschichte: Acta 2,4 ... *et coeperunt loqui variis linguis* und Acta 2,11 ... *audivimus eos loquentes nostris linguis magnalia dei*. Auch unter den alten Varianten dieser beiden Stellen ist keine, die mit dem liturgischen Text genau übereinstimmte (Sab III, 502/3, WW III, 42 und 44).

Sabb. post pent.: 1. All. Emitte (s. pent.), 2. All. Spiritus domini (s. fer. II.), 3. All. Verbo domini (s. fer IV.), All. Veni sancte spiritus (s. pent.).

5. All. Benedictus es domine deus patrum nostrorum et laudabilis in secula.

Keine Varianten.

Der Text steht Dan. 3,52 als erster Vers des Gesangs der drei Jünglinge im Feuerofen. Die zweite Hälfte lautet dort *et laudabilis et gloriosus et superexaltatus in secula*; *superexaltatus* fehlt auch im mozarabischen Psalterium (Sab II, 862), die vorliegende, noch stärkere Kürzung zeigt nur die liturgische Fassung.

6. All. Laudate dominum omnes gentes et collaudate eum omnes populi.

Keine Varianten.

Der Text steht Ps. 116,1, wobei die Vulgata statt *et collaudate* nur *laudate* hat. Das *et* fehlt auch in den alten Handschriften, doch haben der Corbeiensis und Cassiodor *collaudate* statt *laudate*, – übrigens auch Hieronymus selbst in der Übersetzung »iuxta Hebraeos« (Sab II, 228). P. Sabatier hält die liturgische Fassung, die auch im Mailänder und mozarabischen Psalterium steht, für die älteste und setzt sie daher in seinen Haupttext als »versio antiqua«. Das verstärkende *collaudate* entspricht zudem in etwa dem ἐπαινεσατε (anstelle des einfachen ἀνεῖρε, wie am Versbeginn) des griechischen Textes.

Selbst auf dem engen norddeutschen Raum zeigen die verschiedenen Missaldrucke also Verschiedenheiten, die sich zum Teil auf Einflüsse der Vulgata zurückführen lassen, zum Teil aber neu entstandene Varianten sind, die sich nicht aus vulgaten oder praeulgaten Formen ableiten lassen, – dies beides in Übereinstimmung mit den Resultaten, die sich bei der Betrachtung der dominikalen Alleluia ergeben hatten. Wo in der Textfassung Differenzen zwischen praeulgaten Überlieferungen und der Vulgata bestehen, finden wir die liturgischen Fassungen stets auf der Seite der Vetus latina, wie *Dansk Aarbog* II, S. 5, ebenfalls bereits auseinandergesetzt wurde. Von ebenso prinzipieller Bedeutung ist eine weitere Tatsache: eine ganze Reihe der liturgischen Texte verbindet verschiedene Originalstellen in freier Weise miteinander, so ebenfalls schon in den dominikalen Alleluia, in Gradualien usw., oder aber, und das ist bei den Oster- und Pfingstalleluia neu, ist frei gedichtet.

Um in allen Fällen dieser zweiten Art zu einem sicheren Ergebnis zu kommen, wäre es freilich wohl auch nötig, die verschiedenen apokryphen Schriften zu durchmustern, die nicht in die Vulgata aufgenommen wurden, Gesta Pilati, Evangelium Nicodemi (Evangelia apocrypha, ed. Const. von Tischendorf, 2. Aufl., Leipzig 1876, und Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 3. Aufl. von Wilh. Schneemelcher, I/II, Tübingen 1959/1964) u. a. Ein erster flüchtiger Versuch in dieser Richtung brachte freilich keine Ergebnisse.

Jedenfalls ist ein Teil der Oster- und Pfingsttexte nicht nur aus den Evangelien und der Apostelgeschichte (in einigen Fällen auch aus neutestamentlichen

Briefen) genommen, sondern frei erfunden. Wie Beispiele zeigen, sagte man im Mittelalter von solchen Texten, dass der »Sänger«, der »cantor«, sie erfunden hatte, – er hatte also nicht nur die Melodie geschaffen, sondern auch den Text.

In manchen liturgischen Handschriften des Mittelalters ist die Herkunft der Texte am Rande angegeben, – ähnlich wie auch das Missale Romanum häufig die Textquelle mitteilt. So etwa enthält das berühmte Antiphonar Karlsruhe Landesbibliothek, Aug. LX, sehr genaue Angaben dieser Art und fortwährend erscheint auch der cantor, wobei sogar auf Textveränderungen u. a. hingewiesen wird, z. B. *cantor cum verbis aliquibus mutatis*, usw. R. Moliter ist in seinem Beitrag *Die Musik der Reichenau*, S. 802–820 der Gedenkschrift *Die Kultur der Abtei Reichenau*, München 1925, einem sehr amüsanten Irrtum zum Opfer gefallen, wenn er S. 802 schreibt:

»Deuten wir die in dem Reichenauer Antiphonar Cod LX fast auf jeder Seite mehrmals vorkommende Randbemerkung »Cantor« recht, so war eine auffallend grosse Zahl der Lieder auf der Insel dem Sologesang vorbehalten.«

Aber die Zuweisung *cantor* steht im Cordex LX oft genug bei Antiphonen, die immer chorisch ausgeführt wurden und niemals dem Kantor zufielen. Das fortwährende Abwechseln von Bezeichnungen wie Job, Jesaias, Psalmista usw. mit *cantor* macht die Sache aber allein schon hinreichend klar.

Im Ganzen haben wir also drei verschiedene Schichten von Alleluia: die ursprünglichen dominikalen Psalmalleluia, die den Festcharakter ausdrückenden neutestamentlichen Alleluia (zu denen auch einige – also jüngere – Psalmtexte treten, *Emitte*, *Eduxit*, *Dicite in gentibus* u. a.) und die ganz frei gedichteten Texte des liturgischen »Sängers«. Zur ersten Gruppe gehören unter den Kopenhagener Oster- und Pfingstalleluia nur *Laudate pueri* / *Sit nomen* an Sabbato post pascha, *Omnes gentes* an vigilia ascensionis, *Confitemini domino* an Rogationen und Oster- und Pfingstvigil, und *Laudate dominum omnes gentes* an Sabbato XII lectionum (post pentecosten). Jüngere Texte aus den Psalmen sind: *Dicite in gentibus*, *Hec dies*, *Ascendit deus*, *Dominus in synai*, *Emitte spiritum*, *Verbo domini*, aus Sapientia kommt *Spiritus domini*, aus Daniel *Benedictus es domine* (ebenso für Trinitatis gebraucht). Den Evangelien entstammen *Nonne cor*, *In die resurrectionis*, *Surrexit dominus et occurrens*, *Crucifixus surrexit*, *Angelus domini*, *Surrexit pastor bonus*, *Surgens ihesus*, *Paraclitus* und *Loquebantur*, den Paulusbriefen *Pascha nostrum* und *Xpistus resurgens*. Freie Dichtungen sind *Surrexit xpistus et illuxit*, *Veni sancte spiritus* und *Sancti spiritus, domine, corda*. Die beiden Vigilstücke sind noch dominikal, die beiden anderen dominikalen Alleluia stehen an Samstagen (also sozusagen an Sonntagsvigilien), die Feste selbst und ihr Festkreis benutzen nur jüngere Alleluia. Das ist die entscheidende Charakterisierung der Kopenhagener Oster- und Pfingstalleluia: Sie benutzen keine dominikalen Alleluia mehr, sondern ausschliesslich jüngere. Dabei zeigt sich freilich eine hohe Konservativität: noch 8 Stücke stammen aus dem Alten Testament gegen 11 Texte aus dem Neuen Testament und 3 ganz frei gedichtete, – das sind jeweils 36 %, 50 % und 14 % der Gesamtzahl 22. Man erinnert sich, dass auch in der Grundcharakterisierung der Nach-Trinitatis-Alleluia die Kopenhagener Liturgie einen jüngeren Typ verkörperte: sie führte die numerische Anordnung durch und vermied Doppelverwendungen.

II. DIE HISTORISCHEN BEZIEHUNGEN DER KOPENHAGENER OSTER- UND PFINGSTALLELUIAREIHEN

1. Der Osterkreis

a) Die Alleluiareihen

Wenn wir zunächst nur die Reihe der Kopenhagener Alleluia für die erste Osterwoche betrachten, so können wir von Ostersonntag und Samstag nach Ostern in den folgenden Erörterungen absehen, da die hier benutzten Alleluia im grossen und ganzen überall dieselben wie in Kopenhagen sind, – ebenso wie auch etwa das Weihnachtsalleluia *Dies sanctificatus* (s. oben) schon sehr früh in allen Kirchen das Standardalleluia der weihnachtlichen Hauptmesse geworden ist. Es bleibt also für Montag bis Freitag die Reihe:

Nonne	Xps res	In die res	Surr . . occ	Dicite
				Cruc surr

Für Freitag stehen also zwei Alleluia zur Auswahl. Das ist in viel weiterem Ausmass auch für Montag der Fall gewesen und war gewiss in den mittelalterlichen Handschriften der Kopenhagener Liturgie auch so: mit dem *All. Nonne* *cor* ist an dieser Stelle sehr häufig das *All. Angelus domini*, 2. V. *Respondens autem* verbunden. Die mutmassliche Kopenhagener Reihe des zentralen Mittelalters lautete also:

Nonne	Xps res.	In die res	Surr . . occ	Dicite
Ang/Resp				Cruc surr

Es ist ein den Dominikalreihen gegenüber sehr charakteristischer Unterschied, dass diese Reihe nicht in anderen Diözesen begegnet, – abgesehen von Lund, das ja die ganze Kopenhagener Liturgie übernahm, wobei im gedruckten Missale von 1514 sowohl das *All. Angelus/Respondens* wie auch das *All. Crucifixus surrexit* gestrichen wurde. Dagegen finden sich eine Reihe sehr naher Verwandten zur Kopenhagener Osterliturgie, die sich sämtlich dadurch aus ihr herleiten, dass das sehr konsistente *All. Angelus/Respondens* nicht wie in Kopenhagen allmählich verschwand, sondern im Gegenteil eins der anderen Alleluia verdrängte. Am nächsten liegt, dass ihm das benachbarte *All. Christus resurgens* zum Opfer fällt. Mit noch zusätzlicher Vertauschung der *All. In die resurrectionis mee* und *All. Surrexit dominus et occurrens* ergibt sich so die Alleluia-Ordnung der Osterwoche, wie sie die Handschrift Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 218 zeigt:

Reims 218	Ang/Resp	Nonne	Surr . . occ	In die res.	Dicite
-----------	----------	-------	--------------	-------------	--------

Die Handschrift Reims 218 ist ein Plenarmissale des 12. Jhdts unbekannter Herkunft. Sie wurde später in Reims benutzt, wie das im 15. Jhd vorangesetzte Kalendrar mit der Dedikation der Reimser Kathedrale zeigt.

Fällt das 3. Alleluia, *In die resurrectionis mee*, aus, so kommt man zu den Reihen von Schleswig und Verdun:

Schleswig	Nonne	Xps res	Ang/Resp	Surr . . occ	Dicite
Verdun	Nonne	Surr . . occ	Xps res	Ang/Resp	Dicite

Die Reihe von Schleswig teile ich nach dem 1512 gedruckten Missale mit, diejenige von Verdun nach dem Missaldruck von 1481. Die deutschen und nordischen Missaldrucke sind vorwiegend in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen benutzt worden (siehe *Dansk Aarbog* II, S. 7), die französischen in der Réserve der Abteilung Imprimés der Bibliothèque Nationale Paris. Beiden Bibliotheken wie auch den zahlreichen anderen, deren Handschriften oder Frühdrucke ich eingesehen habe, sage ich auch hier meinen herzlichen Dank.

Eine ähnliche Reihe bietet das Benediktinerkloster Amorbach in Franken.

Amorbach	Nonne	Xps res	Surr . . occ	Ang	Dicite
	Ang/Resp		Oportebat		

In dieser Reihe steht das *All. Angelus domini/Respondens autem* noch an seiner ursprünglichen Stelle zur Auswahl mit *All. Nonne cor*, wird andererseits für Donnerstag vorgeschrieben. Am Mittwoch ist ein anderes wahlfreies Alleluia, *Oportebat pati*, hinzugefügt worden.

In meiner Klassifikation der Reihen richte ich mich nur nach den in der 1. Reihe stehenden Alleluia und lasse die fakultativen ausser acht. Sie werden ihre Berücksichtigung bei der Besprechung der Alleluia-Faszikel finden.

Die Amorbacher Reihe findet sich in der Handschrift Würzburg, Univ. Bibl. Mp th f° 281.

Ohne das 4. Alleluia, *Surrexit dominus et occurrens*, entstehen die Reihen von Erfurt und Koblenz.

Erfurt	Nonne	Ang/Resp	Xps res	In die res	Dicite
Koblenz	Nonne	In die res	Xps res	Ang/Resp	Cruc surr

Die Erfurter Reihe findet sich in den aus dem Erfurter Benediktinerkloster St. Peter kommenden Handschriften St. Peter (im Schwarzwald) perg. 16 und St. Peter perg. 44 der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, die Koblenzer Reihe in der Handschrift 465 des Trierer Diözesanarchivs, die in der im 14.–16. Jhdt. blühenden Schreibschule des Kölner Augustinerklosters am Weidenbach im Jahre 1540 für die Koblenzer Kastorkirche angefertigt wurde. Die Erfurter Reihe findet sich auch in der Handschrift clm 23286 der Staatsbibliothek München, deren genauer Ursprung unbekannt ist, die aber vielleicht aus Österreich stammt.

Fällt endlich das *All. Dicite in gentibus* aus, so kommt man zu den Reihen von Paris, Senlis und der Morgenmessen von Lyon. Am Freitag hat Lyon keine missa matutinalis, doch hat sich das *All. In die resurrectionis mee* in den Samstag gerettet und dort das *All. Laudate pueri/Sit nomen* verdrängt.

Paris	Nonne	Surr . . occ	Xps res	In die res	Ang	
Senlis	Nonne	Xps res	Surr . . occ	Ang	In die res	
Lyon	Nonne	Surr . . occ	Xps res	Ang/Resp	–	Hec dies In die res

Die Pariser Reihe findet sich in den zahlreichen Pariser Gradualien und Missalien, die die Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek verwahrt, ebenso in den gedruckten Ausgaben des Pariser Missale. Die Pariser Alleluiareihe findet sich ebenso in den mit Paris überhaupt identischen Liturgien von St. Pol de Léon und St. Victor de Paris, weiter im nahe bei Paris gelegenen Benediktinerinnenkloster Chelles (Handschrift lat. 13254 der Bibl. Nat.), in Gap (Handschrift nouv. acq. lat. 1679 der Bibl. Nat.), in Sizilien (Handschrift Messina, Univ.-Bibl., F.V. 344) – hier wird der normannisch-sizilische Kulturzusammenhang deutlich, der im folgenden noch öfter heraustreten wird –, und ist endlich auch in die Liturgie des Dominikanerordens aufgenommen. Wenn es auch keineswegs richtig ist, wie man häufig lesen kann, dass die Dominikanerliturgie nichts anderes ist als die Pariser Liturgie von 1230, so hat sie doch wenigstens also Teile der Pariser Liturgie übernommen. Als Beispiele von Dominikanerhandschriften nenne ich etwa die Handschriften des Freiburger Augustinermuseums 11725 und 11727, der Freiburger Univ.-Bibl. 1133, die gedruckten Missale Venedig 1494 und 1500, die Handschriften Graz Univ.-Bibl. 878 und München clm 2931. Die gesamte Dominikanerliturgie ist endlich en bloc von Abo übernommen worden, – man vgl. das gedruckte Missale von 1488, sogar – bis auf einige Zeilen – in der Typen identisch mit der gleichzeitigen Ausgaben des Dominikanermissale.

Die Reihe von Senlis (Missaledruck von 1524) ist auch die Reihe der Messliturgien des Karmeliterordens (nach dem Karmelitermissale von Nantes, Princeton/N. J., University Library, Sammlung Garrett, Nr. 40), der Hospitaliter/Johanniter (Handschriften Turin, Bibl. Univ. F III 17, Haarlem Stadtbibl. 184 C 1, 184 C 7 und 413 – diese mit Hinzufügung des *All. Crucifixus surrexit*) und der Malteser (Missaledruck Lyon 1553, ein Exemplar in der Bibl. Comm. von Syrakus, eine Handschrift in der Bibl. Univ. von Messina, F. V. 359). Eine ältere Reihe von Senlis wird später besprochen.

Die Messliturgie von Lyon findet man in zahlreichen Handschriften der Bibliothèque Municipale von Lyon, ebenso im Druck von 1500, weiter im gedruckten Missale von Die 1499. Genauere Angaben über die im Einzelnen leicht abweichenden Handschriften mache ich demnächst in anderem Zusammenhang.

Der letzte direkte Verwandte der Kopenhagener Liturgie mit Bezug auf die Osterwoche ist die Liturgie der Kartäuser. Sie hat auch das in Lyon noch vorhandene *All. In die resurrectionis mee* gestrichen, ebenso das *All. Dicite in gentibus* beseitigt, so dass sie mit den drei verbleibenden Alleluia, in der zweiten Wochenhälfte wiederholt, die ganze Osterwoche versorgt. Das *All. Surrexit dominus et occurrens* hat dabei – ähnlich dem Verfahren von Lyon – das ältere *All. Laudate pueri/Sit nomen* des Samstags verdrängt.

Kartäuser	Nonne	Ang	Surr . . occ	Nonne	Ang	Hec dies
						Surr . . occ

Die ausserordentliche Sparksamkeit der Mittel, erreicht durch eine starke Reduktion des normalen liturgischen Bestandes, ist das bestimmende Merkmal der Kartäuserliturgie und steht in voller Übereinstimmung mit der strengen asketischen Haltung des Ordens.

Als Zeugen der Messliturgie der Kartäuser führe ich an die Handschriften Freiburg i. Br., Univ.-Bibl. 95, Trier Stadtbibliothek 369 und 375, beide aus St. Alban, jetzt »Karthaus«. Die Handschriften des Gründerklosters St. Pierre, der »Grande Chartreuse«, liegen heute in der Bibliothèque Municipale von Grenoble.

Überblickt man noch einmal die mit der Kopenhagener Osterwochenliturgie unmittelbar zusammenhängenden anderen Liturgien, Schleswig, Erfurt, Kob-

lenz, Verdun, Reims, Senlis, Paris, St. Pol de Léon, Chelles, Lyon, Gap, Chartreuse, so fällt die den Dominikalalleluia gegenüber ungleich weitere Ausdehnung des Verbreitungsgebietes auf, insbesondere die Einbeziehung Frankreichs und sogar Südfrankreichs. Dies liegt in erster Linie an dem Auftreten des *All. Surrexit dominus et occurrens* in der Kopenhagener Liturgie, eines Alleluia, das vor allem in Frankreich gern benutzt wurde, wie sich im folgenden immer wieder erneut zeigen wird.

Versucht man die weiteren mit Kopenhagen zusammenhängenden Liturgien nach abnehmendem Verwandtschaftsgrad zu ordnen, so ist es am natürlichsten, die Zahl der gemeinsamen Alleluia als Ordnungsprinzip zu wählen. Bilden die direkten Verwandten, die nur auch in Kopenhagen benutzte Alleluia verwenden, die Verwandtschaft 1. Grades, so wären als Verwandte 2. Grades diejenigen zu betrachten, die nur ein Kopenhagener Alleluia auslassen, um es durch ein fremdes zu ersetzen. Es wird im folgenden auffallen, dass es überwiegend gerade das *All. Surrexit dominus et occurrens* ist, das in anderen Liturgien durch andere Alleluia ersetzt ist. Damit tritt wiederum deutlich heraus, wie gerade dieses Alleluia für die Liturgie der Kopenhagener Osterwoche im Gegensatz zu den anderen Liturgien charakteristisch ist.

Geht man bei der Anordnung der mit Kopenhagen im 2. Grad verwandten Alleluia der Osterwoche regional vor, so liegen am nächsten die Liturgien, die anstelle des *All. Surrexit dominus et occurrens* das *All. Surrexit dominus vere* benutzen. Das ergibt dann folgende Anordnung (wobei die von Kopenhagen abweichenden Alleluia in den folgenden Tabellen durch Kursive hervorgehoben werden):

Hbg/Brem,	Ang/Resp	Xps res	In die res	<i>Surr . . vere</i>	Dicite
Lüb, Köln	Nonne				Cruc surr

Diese Reihe findet sich in den Diözesen Hamburg, Bremen, Lübeck und Köln. Dabei zeigen sich in den einzelnen Handschriften leichte Varianten in bezug auf die überzähligen Alleluia: die Handschrift (s. gleich) Bibl. Nat. lat. 12055 lässt etwa das *All. Nonne* weg, während die gedruckten Missalien von Köln und Hamburg das *All. Crucifixus surrexit* fortlassen.

Für Hamburg wurde das gedruckte Missale von 1509 verwendet, für Bremen die Handschrift Kopenhagen, Königl. Bibl., Sammlung Thott 147 2°, für Lübeck die beiden schon zitierten Missale, s. *Dansk Aarbog* II, S. 7. Von Köln wurden verglichen das gedruckte Missale von 1506, die aus dem Kölner Bereich stammende Handschrift Paris Bibl. Nat. lat. 12055, die eben daher kommenden Münchener Handschriften clm 10074 und 10075 (letztere für Essen geschrieben) und die aus Essen kommende Handschrift Düsseldorf, Stadtbibl. D 3. Über die Varianten der älteren Handschriften s. weiter unten. Düsseldorf D 3 bietet für die Osterwoche – am Rand notiert – eine abweichende ältere Reihe, die ebenfalls im Zusammenhang der älteren Psalmalleluiareihen besprochen wird.

Mit einer Umstellung der Alleluia und der Verdrängung des *All. Xpistus re-*

barem Wert. Das Datum ihrer Entstehung ist nicht ganz so sicher, wie man glaubt. In *Christus vincit* ist die Rede von Papst Johannes – wohl Johannes XIX. 1024–1033, – *Chuonrado imperatore* – Konrad II., zum Kaiser 1027 gekrönt, † 1039 –, *Chuonigunde imperatrici* – die Witwe Heinrichs II., † 1033 –, Erzbischof Pilgrim von Köln – 1021 bis 1036 –, Bischof Sigebert von Minden – 1022 bis 1036 –, das ergibt, da Konrad II. 1027 gekrönt wurde, die Kaiserin Kunigunde 1033 starb, den Zeitraum von 1027 bis 1033, mit dem die anderen Daten sämtlich harmonieren. Aber die letzte Angabe, *Gisele regine nostre*, lässt sich nicht mit den vorigen in Übereinstimmung bringen, da Konrads II. Gemahlin Gisela 1024 zur Königin, 1027 zusammen mit ihm im Rom zur Kaiserin gekrönt wurde, so dass sich ein Zeitraum gerade vor 1027 ergeben würde.

Auch in der zweiten Gruppe gibt es Alleluiareihen, in denen das *All. Angelus domini / Respondens autem* neben dem *All. Nonne cor* bestehen bleibt und dann entsprechend ein anderes Alleluia verdrängt. Fällt, wie am verständlichsten, das danebenstehende *All. Xpistus resurgens* aus, so entsteht die – sicher auf Frankreich zurückgehende – Osterwochenreihe der Handschrift Laon 238.

Laon 238 Ang/Resp Nonne *Surr alt* In die res Dicite

Die Handschrift Laon 238 ist, wie das Sanctoriale zeigt, englischen Ursprungs. Die Reihe der Alleluia nach Trinitatis stimmt bis auf eine Ausnahme – *All Eripe* am 13. Sonntag anstelle des *All. Dominus regnavit decorem* – mit der Reihe von Winchester überein, wie sie im Codex 775 der Bodleian Library Oxford, dem einen der beiden Winchester-Tropare, enthalten ist.

Durch Fortfall des *All. In die resurrectionis mee* und Ersatz durch das *All. Angelus domini/Respondens autem* entsteht die Reihe der Diözese Strängnäs (seit dem 12. Jhdt Bischofssitz, – s. die Zusammenstellung *Dansk Aarbog* II, S. 31):

Strängnäs Nonne Xps res Ang *Surr alt* Dicite

Als Quelle für diese Reihe diente der Missaldruck der Domkirche Strängnäs, der 1487 erschien.

Bei Wegfallen des *All. Dicite in gentibus* ergeben sich die Reihe der Handschrift Neapel VI G 11 und die der bretonischen Diözesen Rennes und Nantes.

Neapel Nonne Xps res *Surr alt* In die res Ang
Renn, Nant Nonne Ang Xps res In die res *Surr alt*

Die genauere Herkunft der Handschrift Neapel VI G 11 ist unbekannt. H. M. Bannister glaubte, dass sie aus Rouen stammt. Aber das ist nicht möglich, da ihre Reihen nicht mit denen von Rouen – die Osterwochenreihe wird gleich noch mitgeteilt – übereinstimmen. Die Aufnahme westfranzösischer Heiliger beweist lediglich einen direkten Kulturzusammenhang mit der Normandie, – der bestand aber in Süditalien und die Handschrift kann sehr gut auch dort ausgeführt worden sein. Die Reihe von Rennes steht im gedruckten Missale von Rennes (ohne Jahr) und in der Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 1098. Das Missale von Nantes wurde 1520 gedruckt.

Die zweite Untergruppe der *Surrexit-altissimus*-Reihen hat im Gegensatz zur ersten das *All. Surrexit dominus et occurrens*. Bei Wegfall des *All. Xpistus resurgens* entsteht dann die Reihe von Beaune.

Beaune Ang/Resp *Surr . . occ* In die res *Surr alt* *Cruc surr*

Als Quelle für die Messliturgie von Beaune dienten hier die Handschrift Dijon, Bibliothèque Municipale, 110, die Handschrift 118 der Bibliothèque Municipale von Autun, die Handschriften 516 und 517 der Bibliothèque Municipale von Lyon und endlich der Missaldruck von 1483. Die in Lyon liegenden Handschriften zeigen einige Abweichungen: Lyon 516 ersetzt das *All. Surrexit dominus et occurrens* durch das *All. Surrexit dominus vere* und Lyon 517 hat beide zusammen; Lyon 517 bringt das *All. Surrexit altissimus* am Mittwoch anstelle des *All. In die resurrectionis mee*, dafür tritt am Donnerstag in Lyon 517 und im Missaldruck das seltene *All. Mulier quid ploras*.

Ohne das *All. In die resurrectionis mee*, das sich in Palermo in den Samstag gerettet hat, kommen die Reihen von Vannes und Palermo aus, – wieder ein Zeichen des Zusammenhangs zwischen Normandie und Bretagne einerseits, Sizilien andererseits. In beiden Fällen ist zugleich das *All. Dicite in gentibus* zugunsten des *All. Angelus domini/Respondens autem* weggefallen.

Vannes	Nonne	Surr . . occ	Ang	Xps res	<i>Surr alt</i>	
Palermo	Nonne	Surr . . occ	Xps res	<i>Surr alt</i>	Ang/Resp	Hec dies In die res

Die Messliturgie von Vannes ist uns im Codex Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 172 erhalten geblieben. Die Missalien von Palermo liegen im Tabularium der Kathedrale Palermo unter den Nummern 8 und 11.

Das *All. Dicite in gentibus* fehlt in Rennes, Benediktinerkloster St. Melaine und in den Handschriften Madrid, Bibl. Nac., 20–4 und Paris, Arsenal 623.

S Melaine	Nonne	<i>Surr alt</i>	Surr . . occ	Xps res	In die res <i>Eduxit</i>	
Ma 20–4	Nonne	Surr . . occ	Xps res	<i>Surr alt</i>	In die	
Ars 623	Nonne	Surr . . occ	Xps res	Ang/Resp	In die	Hec dies <i>Surr alt</i>

Die Liturgie von Saint-Melaine-de-Rennes ist im Codex Paris, Bibl. Nat., lat. 9439 enthalten.

Der Codex Madrid, Bibl. Nac., 20-4, ist wie so viele von dem letzten spanischen Generalverweser in Sizilien, Philipp V., von Sizilien nach Madrid gebracht worden. Die Handschrift soll nach der Meinung der *Anal. hymn.* 53, S. 175, aus der Abtei St. Ouen in Rouen stammen, dem sich Solesmes in *Graduel Romain, Les sources* S. 67 anschloss. Aber im Exultet stehen Roger II, Gründer des Königreichs Sizilien, und Papst Anaklet II, der ihn damit belehnte. Der Hinweis auf das Vorkommen des *archiepiscopus* in den Karwochenzeremonien, den es nur in Rouen gegeben haben soll (aber er hatte nichts mit der Benediktinerabtei zu tun, sondern zelebrierte in der Kathedrale, mit deren Alleluiareihen, die weiter unten mitgeteilt werden, die des Manuskripts aber nichts übereinstimmen), steht dem nicht im Wege, denn Anaklet II. hatte in Sizilien die Erzbistümer Messina und Palermo gegründet, die daher hier in Frage kommen.

Die Handschrift Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 623, ein prachtvoll geschriebenes Missale, stammt aus dem Benediktinerkloster St. Magloire in Paris.

Eine dritte Gruppe in 2. Ordnung verwandter Reihen benutzt anstelle oder neben dem *All. Surrexit dominus et occurrens* das *All. Oportebat pati*. Tritt das *All. Oportebat pati* an die Stelle des *All. Surrexit dominus et occurrens*, so ergeben sich – mit eventuellen Umstellungen – die folgenden Reihen

Rh 55	Ang/Resp	Xps res	In die res	<i>Oportebat</i>	Dicite	
Rh 137	Ang/Resp	In die res	Xps res	<i>Oportebat</i>	Dicite	
Speyer	Nonne	Xps res	<i>Oportebat</i>	In die res	Dicite	
Aachen,	Nonne	<i>Oportebat</i>	Xps res	In die res	Dicite	Hec, L pu
Münster	Ang/Resp		<i>Surr . . ill</i>			<i>Surr altiss</i>

In der Reihe, die Aachen und Münster gemeinsam benutzen, finden sich die überzähligen *All. Surrexit altissimus* und *All. Surrexit xpistus et illuxit* nur in Aachen. Der Arnoldus-Codex des Domkapitels Aachen (Originalsignatur XII, nach der Behandlung bei Odilo Gatzweiler, Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes, = Liturgiegeschichtliche Quellen X, Münster 1926, und Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 46, 1924, S. 1–222, jetzt als G 13 gezählt) hat über die vorliegende Form der Reihe, wie sie im Codex G 15 vorliegt, hinaus noch das *All. Surrexit dominus vere* hinter das *All. Surrexit altissimus* gestellt. Diese überzähligen Stücke sollen dabei wohl nicht als Auswahlstücke für die 1. Osterwoche gelten, sondern sind eher für die folgenden Osterwochen bestimmt. Dies geht aus der Handschrift G 15 hervor, die die Alleluia der Wochentage der 2. Woche folgendermassen genau angibt:

2. Woche Ang *Oportebat* *Surr . . ill* In die res Dicite *Surr alt*

Die Alleluia der 2. Reihe treten in der 2. Woche also an die Stelle der betreffenden Alleluia der 1. Reihe.

Die Handschrift Rheinau 55 aus dem Fonds der 1799 säkularisierten Benediktinerabtei Rheinau, jetzt in der Zentralbibliothek Zürich, ist eine Augustinerhandschrift, deren genauer Ursprung unbekannt ist, die aber wohl aus der Diözese Konstanz kommt, das – freilich in einem Nachtrag – in einer auf Konstanz und seinen Patron Konrad gedichteten Prose erscheint. Dieselbe Reihe findet sich aber auch im Codex Graz, Univ.-Bibl., 115, einem Missale des 1102 gegründeten Benediktinerklosters St. Lambrecht/Steiermark, das sich indessen in einigem, z. B. dieser Alleluialiste, von den Parallelhandschriften Graz, Univ.-Bibl., 122 und 123, unterscheidet, vgl. meine Studie *Zur Stellung des Messproprium der österreichischen Augustinerchorherren* in der *Festschrift für Erich Schenk*, Wien 1962, S. 261–275, andererseits mit den Handschriften 299 und 703 zusammengeht, und in der Handschrift Haarlem, Bisschoppelijck Museum 7, einem Codex, der *Dansk Aarbog* II, S. 48/49 bereits eingehend herangezogen wurde.

Die Handschrift Rheinau 137, die nur die Alleluia des Dienstags und Mittwochs vertauscht, eine kleines neumiertes Graduale, hat einmal einem Hubertus gehört, der sie *pro bis quinque liber solidis* gekauft hatte, wie sein Eintrag f. 128 v. angibt. Die wenigen Lokalheiligen – Valentin, Passau, aber weit verbreitet, Wigbert, Fritzlar/Hersfeld/Thüringen und Felix/Regula, Zürich, lassen keine genaueren Vermutungen über den Ursprung der Handschrift zu.

Die Reihe von Speyer habe ich dem Missale entnommen, das 1487 im Druck erschienen ist. Die Münstersche Reihe findet sich im Missale von 1520.

Wenn das *All. Angelus domini/Respondens autem* in die 1. Reihe eintritt, so entstehen die Reihen von Brandenburg/Magdeburg, wobei das *All. In die resurrectionis mee* ausschied, und von Zürich, wo das *All. Dicite in gentibus* verdrängt wurde.

Bran, Magd	Nonne	Xps res	Ang/Resp	<i>Oportebat</i>	Dicite
Zürich	Nonne	Ang	Xps res	In die res	<i>Oportebat</i>

Die erste Reihe findet sich in den gedruckten Missalien dieser Diözesen, das von Brandenburg 1516 erschienen, das von Magdeburg schon 1480 gedruckt. Die Liste von Zürich ergibt sich aus der Handschrift C 8 b der Zentralbibliothek Zürich, mit dem Titel *Incipit breviarium chori Turicensis* oder, wie es auch heisst, *praepositurae Turicensis*, – ein Breviar ist eine Handschrift, die »abgekürzt« nur die Anfänge der gottesdienstlichen Stücke angibt, sie dafür aber mit genauen Angaben über Reihenfolge, Ausführung u. ä. versieht, so etwa, wenn unsere Handschrift zur Kirchweihe des Züricher Grossmünsters am 12.9. (einen Tag nach dem Fest ihrer Patrone Felix und Regula an 11.9., – über dieses Prinzip der Feier der Kirchweihe einen Tag nach dem Fest des Kirchenpatrons vgl. meine Erörterungen in *Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Tropariums* in *Arch. f. Musikwiss* XIII, 1956, S. 33, Anm. 2) bemerkt:

Dedicatio ecclesie turicensis prepositura, et duo cantores propter excellentiam habeantur, d. h. die Solopartien der responsorialen Gesänge sollen von zwei statt sonst nur von einem Sänger vorgetragen werden.

Bleibt das *All. Surrexit dominus et occurrens* neben dem *All. Oportebat* bestehen, so entstehen die beiden folgenden Reihen, wobei in der ersten das *All. Xpistus resurgens*, in der zweiten das *All. In die resurrectionis mee* ausfällt und in beiden überdies das *All. Angelus domini/Respondens autem* das *All. Dicite in gentibus* verdrängt.

St. Briuc	Nonne	<i>Oportebat</i>	Surr . . occ	In die res	Ang
Genf 186	Nonne	Ang	Surr . . occ	<i>Oportebat</i>	Xps res

Die Reihe von St. Briuc stammt aus dem 1493 gedruckten Missale. Die Herkunft der Handschrift lat. 186 der Bibliothèque publique et universitaire von Genf ist unbekannt, wenn sie auch wohl aus der romanischen Schweiz kommen mag.

In den folgenden Reihen wird das *All. Surrexit dominus et occurrens* durch das *All. Surgens ihesus dominus noster* ersetzt.

Est 764	Ang/Resp	Xps res	In die res	<i>Surgens</i>	Dicite
Salzburg	Ang/Resp	Xps res	<i>Surgens</i>	In die res	Dicite
Klneubg	Ang/Resp	<i>Surgens</i>	Xps res	In die res	Dicite
Rossi 181	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	In die res	Cruc surr
	Ang/Resp				
St. Peter	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	Ang/Resp	Cruc surr

Die Handschrift lat 764 der Biblioteca Estense in Modena ist anscheinend österreichischen Ursprungs und gehört wohl in die Diözese Salzburg, deren Dominikalreihe sie hat (vgl. *Dansk Aarbog* II, S. 39/40 über diese mehrfach verwendete Reihe).

Die Salzburger Reihe habe ich dem 1507 gedruckten Missale entnommen. Sie findet sich ebenso in den Missalien des Salzburger Doms, die heute in der Univ.-Bibl. Salzburg aufbewahrt werden. Die Reihe ist auch von dem 1140 gegründeten und vom Salzburger Domkapitel besiedelten Augustinerkloster Seckau/Steiermark übernommen worden und findet sich also solche in den Handschriften Graz, Univ.-Bibl., 281, 285, 456, 469, 479 und 769 dieses Stifts. Dieselbe Reihe charakterisiert auch die Handschrift 1786 der Wiener Nationalbibl., von der die *Analecta hymnica* behaupten, dass sie aus Passau kommt, mit dessen Reihen sie aber nicht übereinstimmt, und tritt ebenso in den weiteren Wiener Handschriften 1778 und 14123 auf.

Die Klosterneuburger Reihe findet sich so in den Handschriften 71, 73, 588, 614 und 1213 dieses Augustinerstiftes. Sie ist wohl die ältere Form der Passauer Reihe, die im gedruckten Missale von 1503 anstelle des *All. Dicite in gentibus* das *All. Crucifixus surrexit* benutzt. In dieser Form findet sie sich dann auch in dem aus Kritzendorf nördl. Klosterneuburg kommenden Klosterneuburger Kodex 75 und der für Korneuburg geschriebenen Handschrift 77 der Klosterneuburger Stiftsbibliothek, – beide Orte wie auch Klosterneuburg selbst gehörten im Mittelalter zur Diözese Passau, während die Diözese (ab 1722 Erzdiozese) Wien erst 1469 geschaffen wurde. In der älteren Form mit dem *All. Dicite in gentibus* steht die Reihe in dem aus Wiener Neustadt kommenden Kodex 1790 der Wiener Nationalbibl., – Wiener Neustadt gehört selbst gerade schon zur Salzburger Erzdiozese, benutzt aber, wie man sieht, die Osterwochenreihe der nördlich benachbarten Passauer Diözese (die Dominikalreihen beider Diözesen sind identisch, siehe *Dansk Aarbog* II, S. 39/40). Ebenso besitzt die Handschrift Melk 1628 – unbekannter Herkunft – noch diese ältere Form der Passauer Reihe. Die jüngere Reihe findet sich auch in der Handschrift HB I 109 der Stuttgarter Landesbibliothek und ist andererseits die Reihe der Diözese Aquileja geworden, als solche etwa überliefert in den Handschriften Cividale, Archäologisches Museum, Codex 56, und Görz, Priesterseminar, Handschrift H.

Die Reihe des Kodex Rossi 181 der Biblioteca Vaticana hat schon das jüngere *All. Crucifixus surrexit*, bewahrt aber andererseits am Montag noch die Doppelbenutzung der beiden *All. Nonne cor* und *All. Angelus domini/Respondens autem*. Würde sie am Freitag auch noch das *All. Dicite in gentibus* vor dem *All. Crucifixus surrexit* behalten haben, so hätte sie die sicherlich älteste Gestalt der Passauer Reihe überliefert, die wir so nur rekonstruieren können.

Die Reihe von St. Peter, dem Benediktinerstift in Salzburg, steht so im Graduale a IX 11 der Stiftsbibliothek. Ursprünglich waren die Äbte von St. Peter zugleich Bischöfe (ab 798 Erzbischöfe) von Salzburg, bis 987 beide Ämter getrennt wurden. Zu diesem Datum waren die Alleluia also noch nicht festgelegt, so dass Kloster und Kathedrale verschiedene Reihen (freilich aus demselben Vorrat) entwickelten. Umgekehrt waren die Reihe 1140 fixiert, als (s. oben) die Salzburger Domherren das neue Stift Seckau besetzten.

Bleibt das *All. Surrexit dominus et occurrens* neben dem *All. Surgens ihesus* bestehen, so ergibt sich die Reihe, die das Benediktinerkloster St. Pierre-le-Vif in Sens benutzt. In dieser Reihe ist zum Ausgleich das *All. Dicite in gentibus* weggefallen.

S.P.–1–V Nonne Surgens Xps res Surr . . occ In die res

Diese Reihe ist der Handschrift 18 der Bibliothèque Municipale von Sens entnommen, die für das Kloster St. Pierre-le-Vif angefertigt wurde.

Wenn das *All. Surrexit dominus de sepulcro* das *All. Surrexit dominus et occurrens* ersetzt, so ergibt sich, wenn noch ausserdem das *All. Angelus domini/Respondens autem* das *All. Dicite in gentibus* verdrängt (offenbar ist auch diese letzte Position der Osterwochenalleluia als letzter Platz vor dem beharrlichen *All. Hec dies* des Samstags nach Ostern eine besonders schwache Stelle der Fünferkette), die Reihe von Laon.

Laon Nonne In die res Xps res Ang Surr . . sep

Die Reihe der Kathedrale Laon findet sich im gedruckten Missale von 1491, aber ebenso in der Handschriften 215 (dem bekannten Ordinale der Kathedrale) und 234 der Bibliothèque Municipale von Laon.

Fallen dagegen das *All In die resurrectionis mee* bzw. das *All. Dicite in gentibus* anstelle des *All. Surrexit dominus et occurrens* weg, so ergeben sich die beiden folgenden Reihen.

Tournai	Nonne	Surr . . occ	Xps res	Surr . . sep	Dicite
Reims	Nonne	Xps res	Surr . . occ	In die res	Surr . . sep

Die Reihe von Tournai steht so im 1540 gedruckten Missale. Die Reihe der Kathedrale Reims findet sich im Missaldruck von 1505 und in den Handschriften 216, 217, 219 und 265 der Bibliothèque Municipale von Reims, wobei die Handschriften 219, 265 und der Druck von 1505 das persönliche Perfekt *Surrexit* im Verein mit der übrigen Überlieferung dieses Alleluia bewahren, die Handschriften 216 und 217 jedoch das Partizipium *Surgens* verwenden. Da der Text eine freie Schöpfung ist, bei der nur der Schluss sich an Galater 3,13 anlehnt, können solche Änderungen sich leichter bilden, als wenn eine Form durch eine sichere Bibelart gestützt wird.

Bei Eindringen des *All. Angelus domini/Respondens autem* ergeben sich folgende zwei Reihen, wobei im ersten Fall das *All. Xpistus resurgens* und das *All. In die resurrectionis mee*, im zweiten Fall das *All. Xpistus resurgens* und das *All. Dicite in gentibus* fehlen.

Châl-s-M	Nonne	Ang/Resp	Surr . . occ	Surr . . sep	Cruc surr
Remiremont	Nonne	Ang/Resp	Surr . . occ	In die res	Hec dies
					Surr . . vere

Die Reihe von Châlons-sur-Marne findet sich so im Missaldruck von 1481, ihr Anfang im – defekten – Kodex lat 845 der Pariser Nationalbibliothek, der aus Cousances dioc. Châlons-sur-Marne stammt. Die Handschrift 845 enthält nur die drei ersten Alleluia, wobei als drittes das *All. Surrexit dominus de sepulcro* erscheint, also offenbar eine Vertauschung in der Reihe stattgefunden hat. Die Reihe von Remiremont steht in der Handschrift 823 derselben Bibliothek. Sie ist ebenso in der aus Besançon stammenden Handschrift Borgia lat. 359 der Biblioteca Vaticana benutzt, während das in Besançon 1497 gedruckte Missale die *All. Surrexit dominus et occurrens* und *All. In die resurrectionis mee* vertauscht.

Bei Ersatz eines Alleluia der Kopenhagener Reihe durch das *All. Surrexit xpistus et illuxit* entsteht die Reihe von Évreux, wobei das *All. Dicite in gentibus* ausfällt, das *All. Surrexit dominus et occurrens* – wie auch in den folgenden Fällen dieser Gruppe – bestehen bleibt.

Évreux	Nonne	Surr . . occ	Xps res	In die res	Surr . . ill
--------	-------	--------------	---------	------------	--------------

Die Reihe von Évreux steht so im Missale, das 1583 gedruckt wurde, – also noch nach dem Trienter Konzil, das die lokalen Traditionen zugunsten des Missale Romanum verdrängte.

Wenn wieder das *All. Angelus domini/Respondens autem* neben das *All. Nonne cor* tritt, so entstehen die folgenden Reihen, wobei in der ersten Reihe die *All. Xpistus resurgens* und *All. Dicite in gentibus*, in der dritten und vierten Reihe die *All. In die resurrectionis mee* und *All. Dicite in gentibus* fehlen.

Mans 437	Nonne	Ang	Surr . . occ Xps res	<i>Surr . . ill</i>	Dicite
St. Denis	Nonne	Ang/Resp	Surr . . occ	In die res	<i>Surr . . ill</i>
Troy 1150	Nonne	Ang	Xps res	<i>Surr . . ill</i>	Surr . . occ
Messina	Nonne	Surr . . occ	Xps res	<i>Surr . . ill</i>	Ang

Die Handschrift Le Mans, Bibliothèque Municipale 437, stammt sicher aus der Umgebung von Le Mans, ist aber nicht identisch mit der Liturgie der Kathedrale.

Die Messliturgie von St. Denis, etwa in der Handschrift 603 der Biblioteca Casanatense, Rom, enthalten, oder z. B. in dem Manuskript 414 der Bibliothèque Mazarine, Paris, ist auch in St. Corneille de Compiègne benutzt worden und als solche etwa in der Handschrift lat. 16823 der Bibl. Nat. Paris erhalten.

Die Handschrift Troyes, Bibliothèque Municipale 1150, gibt nicht die Liturgie der Kathedrale Troyes wieder, ist aber dadurch besonders interessant, dass sie, von einer Umstellung abgesehen, mit der Reihe von Messina identisch ist, die dem 1534 gedruckten »Missale gallicanum,« wie es sich nennt, um die Lokaltradition gegenüber der römischen Tradition zu kennzeichnen, entnommen ist.

Als letzte Gruppe fasse ich eine Anzahl Reihen zusammen, die nur wenig gebrauchte Alleluia als Ersatz in die Kopenhagener Reihe einführen.

Basel	Ang/Resp	<i>Obtulerunt</i>	Xps res	In die res	Cruc surr	
Clermont-F	Ang	<i>Obtulerunt</i>	Surr . . occ	Xps res	Cruc surr	
	Nonne	<i>Surr alt</i>		<i>Surr . . crea</i>		
Soissons	Nonne	Xps res	Surr . . occ	In die res	<i>Eduxit</i>	
Brügge	Nonne	Ang/Resp	Surr . . occ	In die res	<i>Eduxit</i>	
Font	Nonne	Surr . . occ	In die res	Xps res	<i>Eduxit</i>	
		<i>Surr . . vere</i>				
Prüm	Nonne	Ang/Resp	<i>Eduxit</i>	In die res	Dicite	
	Surr alt				<i>Surr . . sep</i>	
Embrun	Nonne	Surr . . occ	Xps res	In die res	<i>Surr . . crea</i>	Hec dies
Cist	Nonne	<i>Stetit Jh.</i>	Surr . . occ	Xps res	In die res	<i>Surr . . s</i>
Toul	Nonne	Surr . . occ	Ang/Resp	<i>Venite ben</i>	In die res	

Die Reihe von Basel steht in dem Missale, das um 1480 gedruckt wurde, findet sich ebenso aber auch in der Handschrift B I 11 der Univ.-Bibl. Basel.

Die Reihe von Clermont-Ferrand ist nach der Handschrift Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale et Universitaire, 61 wiedergegeben. Das 1527 gedruckte Missale bringt nur die in der ersten Reihe stehenden Alleluia. Das in der zweiten Reihe stehende *All. Surrexit xpistus qui creavit* begegnet gleich noch einmal in der Reihe von Embrun.

Die Reihe von St. Médard de Soissons ist enthalten in der Handschrift lat. 15614 der Bibl. Nat., Paris. Eine ältere Reihe dieses Benediktinerklosters wird später besprochen werden.

Die Reihe von Brügge steht in dem Missale Paris, Bibl. Nat. lat 860, das aus Brügge kommt.

Die Reihe des (meist adligen) Benediktinerinnenklosters Fontevault ist in dieser Form in der Handschrift Limoges, Bibliothèque Municipale 2 (17) enthalten.

Die Reihe des Benediktinerklosters Prüm/Eifel ist dem Kodex lat. 9448 der Pariser Nationalbibliothek entnommen.

Die Reihe von Embrun ist in dem 1513 gedruckten Missale enthalten.

Als Beispiele von Missalien oder Gradualien des Zisterzienserordens führe ich nur einige besonders bemerkenswerte an: Düsseldorf, Stadtbibl., D 6, aus Campen/Niederrhein; Heidelberg, Univ.-Bibl., Salem XI 7 und Salem XI 10, die Handschriften St. Peter perg. 14 a, Wonnenthal 1 und Unbek. Herkunft 1 der Landesbibliothek Karlsruhe, den Codex Gisle und den Codex Rulle der Diözesanbibliothek Osnabrück, die Handschrift Lissabon, Lowão 15, endlich das 1487 gedruckte Missale. Das die Zisterzienserreihe charakterisierende *All. Stetit ihesus* ist ausserordentlich selten und begegnet etwa in den Handschriften Paris, Bibl. Nat. lat 9435, Barcelona, Bibl. Nac., 1805, Paris Bibl. Nat. lat 1084 (1. Sonntag nach Ostern).

Die Liste von Toul steht so im gedruckten Missale von 1516. Das sie kennzeichnende *All. Venite benedicti* begegnet vor allem in südfranzösischen Handschriften.

Es ist lehrreich, noch einmal die Liste der in dieser 2. Verwandtschaftsgruppe aufgetretenen Städte durchzugehen.

All. Surrexit dominus vere: Hamburg/Bremen, Lübeck, Köln; Trier; Langres.

All. Surrexit altissimus: Mosel-Augustiner, Meissen, Bamberg; Minden; Winchester; Strängnäs; Neapel; Rennes, Nantes; Beaune; Vannes, Palermo; St. Melaine de Rennes, Madrid 20–4, St. Magloire de Paris.

All. Oportebat pati: St. Lambrecht, Haarlem, Speyer, Aachen, Münster; Brandenburg-Magdeburg, Zürich; St. Briec, Genf.

All. Surgens ihesus dominus noster: Salzburg, Passau, Ober- und Niederösterreich, Steiermark; St. Pierre-le-Vif de Sens.

All. Surrexit dominus de sepulcro: Laon; Tournai, Reims; Châlons-sur-Marne, Remiremont, Besançon.

All. Surrexit xpistus et illuxit: Évreux, Le Mans, St. Denis, St. Corneille de Compiègne, Troyes, Messina.

Seltene Alleluia: Basel, Clermont, Soissons, Brügge, Fontevrault, Prüm, Embrun, Toul.

Überblickt man diese Orte im ganzen, so umfassen sie das deutsche, nach 700 bekehrte Missionsgebiet und die alten, schon in römischer Zeit christlichen Teile westlich des Rheins bis hin zur Normandie und Bretagne (und deren sizilischen Ableger). Es ist derselbe Raum, der sich im ersten Teil dieser Studie auch als Verwandtschaftsgebiet der Kopenhagener Dominikalreihe ergeben hatte.

Gehen wir nur zu den Reihen des nächsten 3. Verwandtschaftsgrades über, so wären sie dadurch zu kennzeichnen, dass sie von den 5 Kopenhagener Alleluia nur 3 beibehalten, dagegen 2 durch andere Alleluia ersetzen. Der obigen Reihenfolge der Ersatzalleluia entsprechend ergeben sich dann hier die folgenden Kombinationen.

Die *All. Surrexit altissimus* und *All. Surrexit dominus vere* zusammen mit drei Kopenhagener Alleluia charakterisieren die Reihen des Benediktinerklosters Hersfeld und der Handschrift Nîmes, Bibliothèque Municipale (dite Séguier), 4.

Hersfeld	Ang/Resp	In die res	<i>Surr alt</i>	<i>Surr . . vere</i>	Cruc surr	
Nîmes 4	Ang/Resp	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr alt</i>	In die res	Xps res	Hec dies
	Nonne	<i>Oportebat</i>				<i>Surr . . occ</i>

Die Hersfelder Reihe findet sich in den beiden Handschriften 2° theol 5 und 2° theol 55 der Landesbibliothek Kassel, die wohl beide aus Hersfeld kommen. Die genaue Herkunft der Handschrift Nîmes 4 ist unbekannt.

Das *All. Oportebat pati* und das *All. Surrexit dominus vere* gemeinsam stehen in der Reihe des Codex lat. 13250 der Pariser Bibl. Nat., eines sehr alten Sakramentars, dem die Texte der Gesangstücke von späterer, aber auch noch sehr alter Hand am Rand hinzugefügt wurden. Über die Herkunft der wichtigen Handschrift lässt sich nichts Näheres beibringen.

13250	Ang/Resp Nonne	<i>Surr . . vere</i> <i>Surgens</i>	In die res Xps res	<i>Oportebat</i>	Dicite <i>Surr alt</i>
-------	-------------------	--	-----------------------	------------------	---------------------------

Nimmt man die zwei Ersatzalleluia der zweiten Reihe hinzu, so sind dies gerade unsere vier ersten Ersatzalleluia. Man sieht deutlich, dass sie eben alle miteinander verwandt sind und offenbar alle aus demselben älteren Alleluiafaszikel entnommen sind.

Die *All. Surrexit altissimus* und *All. Oportebat pati* bilden gemeinsam eine grössere Anzahl von mit Kopenhagen verwandten Reihen. Die erste Untergruppe umfasst die Alleluiareihen, in denen das *All. Surrexit dominus et occurrens* durch eines dieser Alleluia ersetzt worden ist. Die 1. und 2. Reihe lassen ausserdem das *All. Xpistus resurgens* weg, die 3. und 4. Reihe das *All. In die resurrectionis mee*, die 5. das *All. Dicite in gentibus*. Die 2. Reihe entsteht aus der 1. wie ebenso die 4. aus der 3. dadurch, dass das *All. Angelus domini/Respondens autem* das *All. Dicite in gentibus* verdrängt hat.

Granges	Ang/Resp	<i>Oportebat</i>	In die res	<i>Surr alt</i>	Dicite
Reims 232	Nonne	<i>Oportebat</i>	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>	In die res
Worms	Nonne	<i>Oportebat</i>	Xps res	<i>Surr altiss</i>	Cruc surr
		Ang/Resp			
W 270	Nonne	<i>Oportebat</i>	Xps res	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>
Einsiedeln	Ang/Resp	Xps res	<i>Oportebat</i>	In die res	<i>Surr alt</i>

Das Plenarmissale von Granges (östl. Sitten/Wallis) liegt im Archiv des Domkapitels Sitten, jetzt als Hs. 16 signiert.

Die zweite Reihe steht in den Handschriften 232 und 264 der Bibliothèque Municipale von Reims. Beide Handschriften kommen aus der Benediktinerabtei St. Thierry (S. Theodoricus) von Reims.

Die dritte Reihe ist dem Missale entnommen, das die Diözese Worms 1522 drucken liess.

Die Handschrift W 2° 270 der Stadtbibliothek Köln sieht Odilo Gatzweiler als eine Aachener Handschrift an. Doch stimmen die Alleluiareihen nicht überein und die Verhältnisse liegen offenbar komplizierter.

Die Reihe des Benediktinerklosters Einsiedeln steht so in den Handschriften 113, 114, 121 und 600 der Stiftsbibliothek dieses Klosters, weiter im Kodex 102 der Stiftsbibliothek Engelberg und endlich im Graduale-Sakramentar 25.2.25 der Stiftsbibliothek St. Paul in Kärnten, einer Handschrift, die ebenfalls in Einsiedeln entstanden ist und über St. Blasien nach St. Paul kam. Die Reihe wird auch benutzt im Kodex Rheinau 88 der Zentralbibliothek Zürich, den der Verfasser des Handschriftenkataloges, Leo Cunibert Mohlberg,

nach Rheinau verweisen will, obwohl – nach Bas. German – die im Kalender nachgetragene Dedikation die von Luzern ist. Aber auch die Alleluiareihen sind nicht die von Rheinau.

Bleibt im Gegensatz zu dem Verfahren der ersten Gruppe das *All. Surrexit dominus et occurrens* bestehen, so ergeben sich die folgenden Reihen. In den ersten drei Reihen fallen die *All. Xpistus resurgens* und *All. In die resurrectionis* weg, wobei in den Reihen 2 und 3 das *All. Angelus domini/Respondens autem* ausserdem das *All. Dictie in gentibus* hinausgedrängt hat. In der vierten Reihe fehlen die *All. In die resurrectionis mee* und *All. Dicite in gentibus*.

Sitten	Nonne	Surr . . occ	Oportebat	Surr alt	Cruc surr
	Ang/Resp				
Florentin	Nonne	Oportebat	Surr . . occ	Surr alt	Ang/Resp
Avranches	Nonne	Oportebat	Ang	Surr . . occ	Surr alt
Ma 288	Nonne	Surr . . occ	Xps res	Surr alt	Oportebat

Die Reihe von Sitten steht so in ihrer älteren Form mit den beiden Alleluia am Montag in der Handschrift L 536 der Univ.-Bibl. Freiburg/Schweiz. Ohne das *All. Angelus domini/Respondens autem* ist die Reihe in den Handschriften 5, 6 und 21 der Kapitelbibliothek Sitten enthalten, die wohl alle aus der oberen Kathedrale auf dem Valeria-Hügel stammen. In dieser Form ist die Reihe auch in den Diözesen Lausanne und Genf benutzt worden, wie die Handschriften L 156, L 159 der Univ.-Bibl. Freiburg/Schweiz und die Missaldrucke Lausanne 1493 und Genf 1521 zeigen. Auch das Kloster der Cordeliers zu Freiburg/Schweiz besitzt ein Graduale, das diese Reihe benutzt. Endlich steht die Reihe auch in der Handschrift St. Blasien 102 der Karlsruher Landesbibliothek, die daher vermutlich auch aus der romanischen Schweiz stammt.

Die Reihe des Benediktinerklosters St. Florentin ist in der Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 10511 enthalten.

Das Missale von Avranches ist 1505 gedruckt worden.

Die Handschrift Madrid, Bibl. Nac. 288, ist wieder eine der von Sizilien nach Madrid gekommenen.

Das *All. Surgens ihesus dominus noster* kombiniert sich in den folgenden Reihen mit dem *All. Surrexit altissimus*, das mit dem *All. Eduxit* verkoppelt war, wie die Reihe von Chur zeigt.

Chur	Ang/Resp	Surgens	Xps res	In die res	Eduxit	
					Surr alt	
Rh 9	Ang/Resp	Surgens	Xpe res	In die res	Eduxit	
Florian	Ang/Resp	Surgens	Xps res	In die res	Surr alt	
Rouen	Ang/Resp	Surgens	Xps res	Surr . . occ	Surr alt	
Cambrai	Nonne	Surgens	Xps res	Surr . . occ	Surr alt	Hec dies Gavisi

Die Reihe von Chur ist dem 1497 gedruckten Missale entnommen. Die Reihe des Kodex Rheinau 9 der Züricher Zentralbibliothek ist dieselbe Reihe, nur ist am Freitag das *All. Surrexit altissimus* weggelassen worden. Dieses Missale stammt aus der Konstanzer Diözese, wie die im Kalender eingetragene Dedikation erkennen lässt. Die Reihe von St. Florian ist wiederum dieselbe, – hier ist im Gegenteil das *All. Eduxit* gestrichen worden. Sie findet sich in den Missalien III 204, III 205 A, III 208 und III 209 der Bibliothek dieses Augustinerchorherrenstiftes.

Die Reihe von Rouen steht so in den aus Rouen kommenden Handschriften lat. 904 und lat 905 der Pariser Nationalbibliothek, – für die erstere vgl. man den Facsimilenachdruck von Loriquet, Pothier und Collette, *Le graduel de l'église cathédrale de Rouen* au XIII s., I, II, Rouen 1907, – und in dem Missaldruck von 1529.

Die Reihe der Diözese Cambrai steht so in dem Missaldruck von 1495. Das *All. Gavisi sunt* ist nicht allzu verbreitet, – es findet sich etwa in Beaune, St. Thierry de Reims, u. a.

Mit dem *All. Oportebat pati* geht das *All. Surgens ihesus dominus noster* die folgenden beiden Kombinationen ein.

Wien 1777	Ang/Resp	Xps res	<i>Surgens</i>	<i>Oportebat</i>	Dicite
Prag	Ang/Resp	<i>Surgens</i>	Xps res	In die res	<i>Oportebat</i>

Die genauere Herkunft der Handschrift 1777 der Wiener Nationalbibliothek ist unbekannt, – jedenfalls kommt sie aus dem Salzburgischen.

Die Prager Reihe steht so im Codex 1892 der Wiener Nationalbibliothek, der aus Prag stammt, und in der Handschrift 1909 derselben Bibliothek, die angeblich aus St. Blasien kommt, deren Reihen aber nicht mit denen der echten St. Blasier Handschriften in St. Paul/Kärnten übereinstimmen.

Das *All. Surrexit dominus de sepulcro* liefert mit dem *All. Surrexit dominus vere* die folgende Reihe.

Metz	Nonne	In die res	Ang/Resp	<i>Surr. . vere</i>	<i>Surr. . sep</i>
------	-------	------------	----------	---------------------	--------------------

Die Metzger Reihe steht in der Handschrift 10 der Bibliothèque Municipale und im Missaldruck von 1545.

Mit dem *All. Surrxit altissimus* zusammen baut das *All. Surrexit dominus de sepulcro* die folgende Reihe auf.

14446	Nonne	<i>Surr. . occ</i>	Xps res	<i>Surr alt</i>	<i>Surr. . sep</i>	Hec dies <i>Lapidem</i>
-------	-------	--------------------	---------	-----------------	--------------------	----------------------------

Die Handschrift lat. 14446 der Pariser Nationalbibliothek zeigt keine Merkmale, die ihren Ursprung verraten könnten. Das sehr seltene *All. Lapidem* kommt in südfranzösischen Handschriften, Paris, Bibl. Nat. lat. 776, lat. 903, aber auch in Chartres (lat. 9437 und lat. 17310), vor, – stets am Samstag nach Ostern; dagegen bietet die toskanische Handschrift Modena, Kapitelbibliothek I 7, dieses Alleluia am 4. Sonntag nach Ostern.

Mit dem *All. Oportebat pati* geht das *All. Surrexit dominus de sepulcro* die folgenden Kombinationen ein:

Estav	Nonne	<i>Surr. . occ</i>	<i>Oportebat</i>	<i>Surr. . sep</i>	Cruc surr
			In die res		Xps res
13253	Nonne	<i>Surr. . occ</i>	Xps res	<i>Oportebat</i>	<i>Surr. . sep</i>
13247	Nonne	<i>Oportebat</i>	Xps res	<i>Surr. . occ</i>	<i>Surr. . sep</i>
12584	Nonne	Ang/Resp	Xps res	<i>Oportebat</i>	<i>Surr. . sep</i>
12057	Nonne	<i>Oportebat</i>	Xps res	Ang/Resp	<i>Surr. . sep</i>
		<i>Surr. . occ</i>		<i>Surgens</i>	

Die Handschrift von Estavayer-le-lac (westl. Freiburg/Schweiz) liegt im dortigen Pfarrarchiv (zusammen mit anderen, von Bern in der Reformation gekauften Kodizes).

Die Handschriften lat. 13253 und lat. 12584 der Pariser Nationalbibliothek lassen sich nicht näher lokalisieren, während die Handschriften lat. 12057 und lat. 13247 aus dem Kloster St. Maur-des-Fossés kommen.

Das *All. Surrexit xpistus et illuxit* liefert zusammen mit dem *All. Surrexit dominus vere* die Reihe des Missale Lisieux 1504.

Lisieux	Nonne	Ang	In die res	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . ill</i>
---------	-------	-----	------------	----------------------	---------------------

Mit dem *All. Oportebat pati* zusammen ergeben sich die folgenden Alleluia-reihen.

Laon 235	Nonne	<i>Oportebat</i>	<i>Surr . . occ</i>	<i>Surr . . ill</i>	Dicite
		In die res			
Meaux	Nonne	<i>Surr . . occ</i>	Xps res	<i>Oportebat</i>	<i>Surr . . ill</i>
Strassburg	Xps res	Ang/Resp	In die res	<i>Oportebat</i>	<i>Surr . . ill</i>

Die Herkunft der Handschrift Laon, Bibliothèque Municipale, 235 ist nicht näher bekannt.

Die Liste von Meaux steht so in dem Missale, das im Jahre 1518 gedruckt wurde.

Das Missale von Strassburg wurde 1520 gedruckt. Die Reihe wird auch in dem Kodex Schuttern 2 der Karlsruher Landesbibliothek benutzt.

Die Kombination des *All. Surrexit dominus et illuxit* mit dem *All. Surgens ihesus dominus noster* kennzeichnet die folgenden Reihen.

Bursfelde	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Surr . . ill</i>	Dicite
Limoges	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Surr . . occ</i>	<i>Surr . . ill</i>
		<i>Surr . . crea</i>		<i>Ben sit</i>	
11591	Nonne	<i>Surgens</i>	<i>Surr . . occ</i>	Xps res	<i>Surr . . ill</i>
Corbie	Nonne	<i>Surgens</i>	<i>Surr . . occ</i>	<i>Surr . . ill</i>	Xps res
n.a.396	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Surr . . ill</i>	<i>Surr . . occ</i>
11522	Ang/Resp	Nonne	<i>Surr . . occ</i>	<i>Surr . . ill</i>	<i>Surgens</i>
		<i>Surr . . vere</i>	In die res	<i>Surr alt</i>	

Die Reihe der Bursfelder Benediktinerkongregation steht so in dem Missale, das die Kongregation 1497 drucken liess. Die Reihe hatte aber auch schon vor der Gründung der Kongregation 1446 eine weitere Verbreitung, wie die Handschriften Gl. kgl. Saml. 4° 1603 und Gl. kgl. Saml. 2° 187 beweisen, die beide aus dem Benediktinerkloster Cismar stammen. Ebenso wurde die Reihe im Bamberger Benediktinerkloster Mönchsberg benutzt, wie das 1481 gedruckte Missale ausweist, – dies Kloster gehörte freilich seit 1467 zur Bursfelder Kongregation, so dass nicht sicher ist, ob es die Reihe schon vorher benutzte oder von dort übernahm.

Die Reihe der Kathedrale Limoges steht so in der Handschrift lat. 836 der Pariser Nationalbibliothek. Die Handschrift fügt am Samstag zu den normalen *All. Hec dies* und *All. Laudate pueri/Sit nomen* noch die weiteren *All. Surrexit xpistus qui creavit*, *All. Surrexit dominus de sepulcro*, *All. Benedictus sit filius dei* und *All. In die resurrectionis mee*. Das gedruckte Missale von 1538 bringt nur die Alleluia der ersten Reihe und die beiden üblichen Samstagsalleluia.

Die Handschrift lat. 11591 der Bibl. Nat. Paris stammt wieder aus dem Kloster St. Maur-des-Fossés, das damit drei verschiedene Reihen in seinen Missalien überliefert.

Diese zentralmittelalterliche Reihe des einflussreichen Klosters Corbie hat die Handschrift Amiens, Bibliothèque Municipale, 155 überliefert.

Der Entstehungsort der Handschriften nouv. acq. lat. 396 und lat. 11522 der Pariser Nationalbibliothek ist nicht bekannt.

Das *All. Obtulerunt* zeigt nur die beiden folgende Mischungen mit den hier infrage kommenden Alleluia.

Tarantaise	Ang/Resp	<i>Obtulerunt</i>	<i>Surr . . alt</i>	Nonne	Dicite
Marseille	Ang	<i>Obtulerunt</i>	<i>Surr . . sep</i>	In die res	Hec dies
					<i>Excitatus</i>

Die Reihe von Tarantaise ist dem Missale entnommen, das ohne Angabe des Druckjahres herausgebracht wurde.

Die Reihe von Marseille steht so im Missaldruck von 1530. Das sehr seltene *All. Excitatus est tamquam dormiens* steht – ebenfalls am Samstag anstelle des *All. Laudate pueri / Sit nomen* – auch in Barcelona 1805, Gerona 2 und der Consueta von Gerona, endlich auch im Missaldruck Urgel 1509.

Das *All. Eduxit* bringt nur die eine folgende Mischreihe mit den vorangehenden Alleluia zustande.

Amiens	Nonne	Ang/Resp	In die res	<i>Surr . . ill</i>	<i>Eduxit</i>
--------	-------	----------	------------	---------------------	---------------

Diese Reihe steht so in dem aus Amiens stammenden Kodex Turin, Bibl. Univ., D I 7, ebenso aber auch in dem 1487 gedruckten Missale.

Das *All. Surrexit xpistus qui creavit* erzeugt mit dem *All. Surrexit dominus vere* die folgende Reihe.

Vienne	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . crea</i>	In die res	Ang	Dicite
--------	----------------------	----------------------	------------	-----	--------

Diese Reihe steht so im Missaldruck Vienne 1534. Doch scheint es sich um eine Reduzierung zu handeln, denn die ebenfalls aus Vienne stammende Handschrift U 927 (130) der Bibliothèque Municipale von Grenoble bringt zwar dieselbe Reihe, aber als zweite Alleluia, während sie in ganz ungewöhnlicher Weise auch an den Wochentagen der Osteroktav zwei Alleluia verwendet, – als erstes an jedem Tag gleichmässig das *All. Hec dies*, wodurch die fünf ersten Wochentage dieselbe Struktur wie der Samstag erhalten.

Mit dem *All. Surgens ihesus dominus noster* liefert das *All. Surrexit xpistus qui creavit* die beiden folgenden Kombinationen.

Melk 1056	Ang/Resp	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Surr . . crea</i>	Dicite
Bol 2246	Nonne	<i>Surgens</i>	<i>Surr . . crea</i>	In die res	Dicite

Die Handschrift 1056 des Benediktinerklosters Melk ist nicht genau lokalisierbar, – ebenso nicht die Handschrift 2246 der Univ.-Bibl. Bologna.

Endlich ergibt die Mischung des *All. Surrexit xpistus qui creavit* mit dem *All. Surrexit xpistus et illuxit* die folgende, in den Diözesen Bayeux und Dol gebrauchte Reihe.

Bayeux	Nonne	Ang	In die res	<i>Surr . . ill</i>	<i>Surr . . crea</i>
--------	-------	-----	------------	---------------------	----------------------

Diese Reihe steht so im gedruckten Missale von Bayeux 1545, ebenso im 1502 gedruckten Missale von Dol.

Überlickt man wieder die Orte, die Alleluiareihen verwenden, die mit der Kopenhagener Reihe in 3. Ordnung verwandt sind, so ergibt sich die folgende Zusammenstellung.

All. Surrexit altissimus: Hersfeld, Nîmes.

All. Oportebat pati: Granges, Reims St. Thierry, Worms, Einsiedeln, Luzern, Sitten, Lausanne, Genf, St. Florentin, Avranches, Sizilien.

All. Surgens ihesus dominus noster: Chur, St. Florian, Rouen, Cambrai, Prag.

All. Surrexit dominus de sepulcro: Metz, Estavayer-le-lac, St. Maur-des-Fossés.

All. Surrexit xpistus et illuxit: Lisieux, Laon, Meaux, Strassburg, Bursfelde, Cismar, St. Maur-des Fossés, Corbie.

All. Obtulerunt: Tarantaise, Marseille.

All. Eduxit: Amiens.

All. Surrexit xpistus qui creavit: Vienne, Melk, Bayeux, Dol.

Es ergibt sich also wieder derselbe Raum wie bei den im 2. Grad verwandten Reihen, der Bereich von Cismar im Norden, Österreich und Böhmen im Osten, der Bretagne (mit Sizilien) im Westen, diesmal wie bei den direkt-verwandten Reihen der 1. Ordnung auch wieder einige wenige Punkte in Südfrankreich: Nîmes, Marseille.

Gehen wir nun zu den Alleluiareihen über, die im 4. Grad mit der Kopenhagener Reihe verwandt sind, so müssen sie also drei Alleluia, die der Kopenhagener Reihe fremd sind, gleichzeitig enthalten. Diese Reihen treten im Gegensatz zu den Reihen der vorigen Verwandtschaftsgrade nicht mehr im deutschen und österreichischen Raum auf, sondern beschränken sich (wenn man von der einen Handschrift Rheinau 11 absieht) auf Belgien, Nord- und Mittelfrankreich, sowie einige Einzelgänger in Italien. Ich ordne die Reihen daher direkt regional.

Die einzige deutsche Reihe ist dann in dieser Gruppe die der Handschrift Rheinau 11, die, wie der Schreiber angibt, in Mengen/Württemberg, Diözese Konstanz geschrieben wurde:

Finitum per me Johannem Elstarffer, tunc temporis scriptoris in Mengen, anno domini 1512. Orate pro me unum Ave Maria.

Die Handschrift 360 der Trierer Stadtbibliothek kommt, wie die verschiedenen Eintragungen über der betreffenden Kirche gemachte Schenkungen beweisen, aus Dalheim/Luxemburg.

Der Kodex Brüssel, Bibliothèque Royale, II 3822, ist für das Benediktinerkloster St. Hubert in Südbelgien geschrieben.

Dagegen ist die Handschrift II 3823 derselben Bibliothek kaum für dieses Kloster geschrieben, da sie dieselbe Reihe wie die Handschrift Kopenhagen, Königl. Bibl., Sammlung Thott 2^o 150, verwendet, die, wie der Katalog von Ellen Jørgensen, 1926, richtig angibt, aus der Gegend von Reims stammt.

Die Handschrift 62 des Trierer Domschatzes kommt, wie die Nachträge im Kalendar zeigen, aus dem Salzburgischen und war wohl auch in Bamberg.

Endlich setze ich die Reihe des Prämonstratenserordens noch hierhin, der offenbar eine Reihe aus der Gegend von Prémontré (bei Laon) benutzt.

An Handschriften dieses Ordens zähle ich folgende auf: Paris, Bibl. Nat. lat. 833; Kopenhagen Sammlung Carl Claudius Nr. 9 aus Steinfeld; Düsseldorf, Stadtbibliothek D 8, die also nicht aus Camp oder Altenberg kommt, wie der Katalog vermutet, da beide Zisterzienserklöster waren; den Haag, Königl. Bibl. 78 A 33, aus Berne; Wien, Nationalbibliothek 12865; München, Staatsbibliothek, clm 17014.

Mengen	Ang/Resp	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Surr . . ill</i>	<i>Surr alt</i>
Dalheim	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Oportebat</i>	<i>Surr . . sep</i>
St. Hubert	Ang/Resp	<i>Surr . . vere</i>	In die res	<i>Surr alt</i>	<i>Sur . . sep</i>
	Nonne	<i>Surgens</i>	Xps res	<i>Oportebat</i>	
II 3823	Nonne	<i>Oportebat</i>	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
Trier 62	<i>Surr . . vere</i>	Ang/Resp	Xps res	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
Präm	Nonne	<i>Oportebat</i>	Xps res	<i>Surr . . sep</i>	<i>Surr . . ill</i>

Die zentral-französischen Handschriften ordne ich der Einfachheit halber alphabetisch an, an den Schluss die nicht näher lokalisierbaren Handschriften.

St. Aubin	Nonne	<i>Surgens</i>	Ang	<i>Surr . . ill</i>	<i>Surr . . crea</i>
Chalon	Ang/Resp	In die res	<i>Surr alt</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . crea</i>
Cluny	Nonne	<i>Oportebat</i>	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
	<i>Surr . . vere</i>				
Corbie	Nonne	<i>Oportebat</i>	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
Le Mans	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr alt</i>	In die res	<i>Surr . . ill</i>	Xps res
	Nonne				
St. Martial	Nonne	<i>Surgens</i>	<i>Surr . . occ</i>	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
Orléans	<i>Surr . . vere</i>	Ang/Resp	Xps res	<i>Surr . . ill</i>	<i>Eduxit</i>
	Nonne				
S 12	<i>Surr . . vere</i>	In die res	<i>Surr alt</i>	<i>Surr . . ill</i>	Dicite
	Nonne		<i>Surr . . occ</i>		<i>Dulce lig.</i>
9436	<i>Surr . . vere</i>	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>	In die res	<i>Surr . . ill</i>
17305	<i>Surr . . vere</i>	Ang/Resp	In die res	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
17306	<i>Surr . . vere</i>	Ang/Resp	In die res	<i>Surr . . ill</i>	<i>Eduxit</i>

Die Messgesänge des Benediktinerklosters St. Aubin in Angers sind enthalten in den Handschriften 93 (85), 94 (86), 97 (89) der Bibliothèque Municipale von Angers.

Das Missale von Chalon-sur-Saône ist im Jahre 1500 im Druck erschienen.

Die Messliturgie von Cluny steht im Kodex 1087 der Pariser Nationalbibliothek. Auch die Reihe der Kirche von Corbie geht aus ihr hervor, die wiederum – offenbar bei Übernahme der Cluniacenser Reform – auch in Marchiennes gebraucht wurde, wie der daher stammenden Kodex Arras, Bibliothèque de la Ville, 448 beweist.

Die Reihe von Le Mans steht sowohl in der Handschrift Le Mans, Bibliothèque Municipale, 353, wie auch im gedruckten Missale von 1504, das aber das *All. Surrexit dominus vere* gestrichen hat.

Die Reihe des Benediktinerklosters St. Martial in Limoges steht in den Handschriften lat. 909, lat. 910, lat. 1121, lat. 1132 und lat. 1136 der Pariser Nationalbibliothek.

Die Liturgie von Orléans ist in dem 1519 gedruckten Missale in authentischer Form erhalten geblieben.

Die Handschrift Autun, Bibl. Municipale, S 12 und die Kodizes lat. 9436, 17305 und 17306 der Pariser Nationalbibliothek lassen sich nicht näher lokalisieren.

Auch Italien verwendet Alleluiareihen der hierhergehörigen Art, freilich nur die folgenden drei.

Benevent	Ang	<i>Obtulerunt</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . sep</i>	In die res
Neuröm	Ang	<i>Surr . . sep</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . crea</i>	Dicite
Montecass	Ang	<i>Obtulerunt</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . sep</i>	In die res
		<i>Oportebat</i>			

Die Reihe von Benevent ist so in den Handschriften 20, 30 und 33 der Kapitelbibliothek Benevent erhalten. Um das *All. Oportebat* am Dienstag bereichert, ist sie die Reihe von Montecassino, wie sie in der Handschrift lat. 6082 der Biblioteca Vaticana vorliegt, während das nicht näher lokalisierbare, aber derselben Region entstammende Benediktinermissale Ottobon. lat. 576 derselben Bibliothek das *All. Oportebat* wieder streicht.

Wie man sieht, gehört die Alleluiareihe des Missale Romanum in enge Nachbarschaft zu den Reihen von Benevent und Montecassino. Sie ist zugleich die Reihe zweier Orden, die die neurömische Liturgie zu der ihrigen gemacht haben, des Franziskanerordens – s. *Dansk Aarbog* II, S. 4 – und des Ordens der Augustinereremiten.

Der letzte, noch mögliche Verwandtschaftsgrad ist der 5.: er ersetzt 4 der 5 Kopenhagener Alleluia – wenn man sich auf die erste Reihe beschränkt – und behält nur eines bei; der 6. Grad ist offenbar nicht mehr möglich, denn wenn alle 5 Alleluia ersetzt werden, kann man nicht mehr von Verwandtschaft reden, sondern hat damit eben die nichtverwandten Reihen vor sich. In die 5. Gruppe gehören nur die folgenden 5 Reihen.

lit 7	<i>Surr . . vere</i>	<i>Obtulerunt</i>	Ang/Resp	<i>Surr alt</i>	<i>Eduxit</i>
Andechs	Ang/Resp	<i>Surgens</i>	<i>Surr alt</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Eduxit</i>
Sitten	Nonne	<i>Obtulerunt</i>	<i>Oportebat</i>	<i>Surr alt</i>	<i>Surr . . ill</i>
Narni	Ang/Resp	<i>Oportebat</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Obtulerunt</i>	<i>Eduxit</i>
Mod II 10	Ang/Resp	<i>Oportebat</i>	<i>Surr . . vere</i>	<i>Surr . . crea</i>	<i>Surr . . alt</i>

Die Handschrift lit 7 der Bamberger Staatsbibliothek ist eine ihrer grössten Kostbarkeiten: sie gilt im frommen Glauben als Gebetbuch Kaiser Heinrichs II, des Gründers der Diözese Bamberg, der 1146 heiliggesprochen wurde. Das Büchlein soll ebenso wie lit 8, das als Gebetbuch von Heinrichs Gemahlin Kunigunde angesehen wird, in Seon angefertigt worden sein. Da beider Alleluiareihen verschieden sind und keine sich woanders nachweisen lässt, andererseits die Reihen von Seon nicht erhalten geblieben sind, lässt sich keine Gewissheit erzielen.

Die Reihe des bayrischen Benediktinerklosters Andechs ist uns in der Handschrift lat. 3008 der Münchener Staatsbibliothek überliefert.

Diese jüngere Reihe von Sitten steht so in den Handschriften 17 und 29 des Kapitelarchivs Sitten, ebenso in einem Graduale des Kantonsarchivs Sitten, das aus dem Sitten benachbarten Dorf Savièse kommt.

Die Messliturgie von Narni hat sich in dem dorthier kommenden Kodex 2/19 des Seminario Archivescovile von Messina erhalten.

Der Kodex II 10 der Kapitelbibliothek Modena ist nicht näher lokalisierbar, stammt aber gewiss aus Mittelitalien.

Wenn diese Gruppe auch nur wenige Reihen umfasst, so zeigt sie doch dieselbe grosse Streuung wie die Reihen der übrigen Verwandtschaftsgrade: Bamberg, Andechs, Sitten/Wallis, Mittelitalien, – dass Frankreich fehlt, mag bei so wenigen Reihen zufall sein.

Vergleichen wir nun noch einmal die Verbreitungsgebiete der Reihen der einzelnen Verwandtschaftsgrade, so stehen folgende Regionen zur Diskussion, wobei ich einige Städte als Anhaltspunkte herausgreife, die besonders markant sind oder vor allem das Gesamtgebiet begrenzen:

1. Grad: Schleswig, Erfurt, Paris, St. Pol-de-Léon, Lyon
2. Grad: Hamburg, Köln, Magdeburg, Passau, Salzburg, St. Briec, Rennes, Basel, Zürich, St. Denis, Besançon, Troyes (Winchester, Messina, Palermo)
3. Grad: Cismar, Hersfeld, Worms, St. Florian, Prag, Rouen, Dol, St. Florentin, Vienne, Marseille
4. Grad: Mengen, St. Hubert, Le Mans, Chalon-sur-Saône, St. Martial, Benevent
5. Grad: Bamberg, Sitten, Narni.

Von vornherein reichen direkte Verwandte also bis an Aussenpunkte des Gebiets: St. Pol-de-Léon in der Bretagne. Die Verwandten 2. Grades füllen dasselbe Gebiet nur dichter aus, dringen im Osten über Erfurt aber bis nach Österreich vor (wozu die Ableger der Normandie, Winchester und Sizilien, treten). Der 3. Grad ist im Ganzen südlicher gelagert und geht im Süden über Lyon hinaus jetzt bis Marseille. Der 4. und 5. Grad bringen Punkte in Mittelitalien hinzu. Man sieht also sehr deutlich wie die entfernteren Verwandtschaftsgrade auch im Gesamtgebiet weiter ab liegen. Aber diese Entwicklung tritt erst beim 3. und 4./5. Grad ein, es ist ebenso kennzeichnend, dass der 2. Grad das Grundgebiet des 1. Grades nur ausfüllt. Letzteres bedeutet, dass die hinzugenommenen, der Kopenhagener Liturgie fremden Alleluia dasselbe Verbreitungsgebiet besitzen wie die in der Kopenhagener Liturgie auftretenden. Das deutet aber darauf hin, dass im ganzen Gebiet ursprünglich nur ein einziger Alleluiafaszikel existierte, zu dem sowohl die Kopenhagener wie die nichtkopenhagener gehörten, aus dem eben die verschiedenen Diözesen in verschiedener Weise auswählten, als sie die Alleluiareihe der Osterwoche festlegten. Dass dabei in den entfernteren Diözesen auch gerade die fremden Alleluia gehäuft erscheinen, ist ein sehr charakteristisches Faktum, – dazu muss man berücksichtigen, dass es auch nur noch einige Reihen sind, die überhaupt verwandt sind, – die Normalreihen dieser entfernten Gebiete, Südfrankreich, Mittelitalien, weisen überhaupt keine Verwandtschaft mit der Kopenhagener Reihe auf.

Wenn wir uns nun den Alleluia der *S o n n t a g e n a c h O s t e r n* zuwenden, so ist das markanteste Kennzeichen der Kopenhagener Liturgie, dass sie

an allen fünf Sonntagen nach Ostern als 1. Alleluia stets dasselbe Alleluia und zwar das *All. Hec dies* benutzt. Fragt man nach den direkten Verwandten Kopenhagens, so sind es diejenigen, die dieses selbe Grundcharakteristikum besitzen. Als Verwandte 2. Grades wird man diejenigen ansehen müssen, die zwar nicht das *All. Hec dies* an 1. Stelle durch alle fünf Sonntage durchführen, aber doch wenigstens das Grundprinzip der Verwendung eines einzigen Alleluia an dieser Stelle für alle fünf Sonntage beibehalten, auch wenn es ein anderes Alleluia als das Kopenhagens ist. Ich gebe in der folgenden Tabelle die jeweiligen 2. Alleluia der direkten Verwandten, wobei ich Kopenhagen zum Vergleich noch einmal an die Spitze stelle und bereits einigermaßen geographisch ordne.

Kopenhagen	Ang/Resp	Surr p b	Surr . . occ	Surgens	Surr . . ill
Strängnäs	Ang	Surr p b	Surgens	Surr . . vere	Surr . . ill
Schleswig	Ang/Resp	Surr p b	Surgens	Surr . . occ	Surr . . ill
Lüb Kobl	Pa	Surr p b	Surr p b	Surr p b	Surr p b
Hildesheim	Ang	Surr p b	Surgens	Xps res	In die res
Trier 403	Pa	Surr p b	Surr p b	Xps res	quale vol
Trier 413	Xps res	Surr p b	Xps res	Surr p b	Xps res
Trier 451	Xps res	Surr p b	Surr . . ill	Surr p b	Xps res
Worms	Pa/Epul	Surr p b	Nonne	Xps res	Pa/Epul
Strassburg	Pa/Epul	Surr p b	Xps res	Ang/Resp	Pa/Epul
Fbg 1139	Pa	Surr p b	Xps res	Xps res	Oportebat
Rh 6	Ang/Resp	Surr p b	Surr . . vere	Surr . . ill	Surr alt
Rh 137	In res tua	Surr p b	Surr p b	Surr p b	Surr p b
Haarl 7	Surr . . vere	Cruc surr	Obtulerunt	Nonne	Surr alt
		In res tua	Surr . . occ	Surgens	Surr . . ill
		Surr p b	Surr . . sep	Resurr xps	

Die in diesen Reihen aufgeführten Diözesen, Orte oder Handschriften sind alle schon aufgeführt worden, oder um es anders auszudrücken, die Alleluia-reihen der Sonntage nach Ostern benutzen – wenn man das neu auftretende *All. Surrexit pastor bonus* hinzunimmt – dieselben Alleluia wie die Tage der Osterwoche. Daraus kann man wiederum schliessen, dass es vorher nicht zwei verschiedene Alleluiafaszikel gegeben hatte, einen für die Wochentage, den zweiten für die Sonntage, sondern nur einen einzigen, aus dem man für die ganze Osterzeit ausgewählt hatte.

Das hat zur Folge, dass die für die einzelnen Orte oder Diözesen angegebenen Quellen hier nicht noch einmal aufgeführt werden müssen. Lediglich einige Ergänzungen sind nötig.

In Trier sind zwei Reihen in Benutzung, die sich indessen nur am 3. Sonntag nach Ostern unterscheiden. Die eine Reihe steht in der Handschrift 413 der Trierer Diözesanarchivs, ebenso in dessen Handschriften 457, 460, 461, 462, 463 a, 463 b und in der Handschrift Limburg, Dombibliothek B 8. Die andere Reihe steht in der Handschriften 451, 454 und 458 derselben Bibliothek, wobei 451 aus der Liebfrauenkirche kommt. Wie das

Beispiel der Handschriften 457 und 458, die beide aus der Pfarrkirche St. Gangolph kommen, zeigt, hat man aber in ein und derselben Kirche beide Reihen nebeneinander benutzt.

Die Handschrift Freiburg i./Br., Univ.-Bibl., 1139, kommt gewiss vom Oberrhein. Sie wurde oben noch nicht benutzt, da sie in der 1. Osterwoche defekt ist, – die noch vorhandenen Alleluia dieser Woche stehen auch in der Kopenhagener Reihe.

Untersucht man das Aufbauprinzip der obigen Alleluiareihen, so ist die Lübeck-Koblenzer Reihe die einfachste. Sie wiederholt am 1. Sonntag das *All. Pascha nostrum/Epulemur* des Osterfestes und bringt an den weiteren Sonntagen ein und dasselbe Alleluia, nämlich das *All. Surrexit pastor bonus*. Dieses steht zugleich in allen Serien unserer Gruppe und ist offenbar also mit den Sonntagen nach Ostern in besonders enger Weise verbunden. Dass es in allen Reihen sogar an derselben Stelle, am 2. Sonntag, steht, verbindet umgekehrt diese Reihen wieder besonders dicht. Ähnlich benutzen 5 unserer 14 Reihen das *All. Pascha nostrum/Epulemur* am 1. Sonntag, 5 andere das *All. Angelus domini/Respondens autem* des Ostermontags, 2 das *All. Xpistus resurgens*, das in der Kopenhagener Reihe ebenso wie in den vielen mit ihr verwandten bevorzugt am Osterdienstag erscheint. Für den 1. Sonntag werden also vor allem die Alleluia des Anfangs der Osterwoche wiederholt. Es scheint also so, als ob man zwar nur einen Osterfaszikel hatte, aber doch zweimal aus ihm auswählte, einmal für die Tage der 1. Osterwoche, das zweite Mal für die folgenden Sonntage, wobei man in beiden Fällen ungefähr die gleiche Reihenfolge einhielt.

Dasselbe Prinzip wie in der Lübeck-Koblenzer Reihe taucht noch einmal in der Handschrift Rheinau 137 auf, – doch ist hier ein fremdes Alleluia, das *All. In resurrectiones tua*, benutzt. Da das Prinzip dieser Reihen sehr einfach ist, mag die Verwendung derselben Reihe in Lübeck und Koblenz vielleicht auf einem Zufall beruhen, – man vergleiche aber die Fälle von Mehrfachverwendung komplizierter Reihen, die *Dansk Aarbog* II, S. 30 ff., diskutiert wurden.

Mehrfache Verwendung des *All. Surrexit pastor bonus* findet sich auch in den Reihen Trier 403, Trier 413, Trier 451, Mehrfachverwendung des *All. Xpistus resurgens* auch in Trier 413, Trier 451 und Freiburg 1139, des *All. Pascha nostrum/Epulemur* in Worms und Strassburg.

Besonders hübsch ist das Verfahren der Trierer Handschriften des Typs 413, die die beiden *All. Surrexit pastor bonus* und *All. Xpistus resurgens* miteinander abwechseln lassen.

Die Reihen von Worms und Strassburg sind besonders eng verwandt, da sie – von einer Umstellung abgesehen – nur die beiden Montagsalleluia *All. Angelus domini/Respondens autem* und *All. Nonne cor* austauschen.

Dass die der Kopenhagener Osterwoche fremden Alleluia des 2. Verwandtschaftsgrades in den ursprünglichen Osterfaszikeln hineingehören, wie oben schon vermutet wurde, sieht man jetzt daraus, dass sie sowohl in Kopenhagen wie in mehreren anderen dieser Sonntagsreihen benutzt wurden. Die meisten dieser Alleluia sind dann in der Handschrift Haarlem, Bissk. Mus. 7 zur wahlfreien

Verwendung mit aufgenommen worden, – schon *Dansk Aarbog* II, S. 48/49 ist das gleiche Verfahren dieser Handschrift bei den Dominikalalleluia besprochen worden. Die Einbeziehung der »wochentagsfremden« Alleluia – auf Kopenhagen bezogen – tritt dabei stets an den drei letzten Sonntagen ein. Geht man wieder auf den zugrundeliegenden Faszikel zurück, so haben sie dort offensichtlich an späterer Stelle gestanden. Das liess sich auch an den Reihen der Wochentage der 1. Osterwoche beobachten, wo sie deutlich vorzugsweise in der 2. Wochenhälfte auftreten, – lediglich das *All. Surgens ihesus dominus noster* neigt am meisten dem Dienstag zu, an dem es fast ausschliesslich zu finden ist.

Gehen wir nun zu den Sonntagsalleluia des 2. Verwandtschaftsgrades über, so mag die folgende Aufzählung der Orte, Handschriften und Diözesen genügen, – die Diskussion der 2. Alleluia ist hier sekundär und daher hier vernachlässigbar.

Das *All. Pascha nostrum/Epulemur* benutzen als ständiges 1. Alleluia der Sonntage nach der 1. Osterwoche folgende Orte:

Aachen, Prüm, Köln W 270, Bursfelde/Mönchsberg, Meissen, Passau, Lütich, Namur, Brügge, Arras.

Das *All. In die resurrectionis mee* benutzen als ständiges 1. Alleluia die Orte: Würzburg, Melk, München clm 12203, St. Denis.

Das *All. Xpistus resurgens* verwenden in derselben Funktion:

Cismar, Schuttern 1.

Das *All. In resurrectionis tua* steht dauernd an erster Stelle in:

Salzburg, Seckau, Est lat 764.

Das *All. Angelus domini/Respondens autem* kommt nur in Marseille als ständiges erstes Alleluia der Sonntage nach Ostern vor.

Das Verbreitungsgebiet dieser 2. Gruppe entspricht also wieder dem erweiterten Gebiet der Wochentagsreihen, während das Gebiet der direkten Verwandten bei den Sonntagsalleluia sehr viel enger war als das entsprechende bei den Wochentagsalleluia.

b) Die Alleluiafaszikel

Nur wenige Handschriften überliefern grössere Alleluiafaszikel. Meist sind in den jüngeren Handschriften diese Alleluia auch bereits für die 2. Osterwoche verteilt. Die alten Handschriften umgekehrt haben in ihren Faszikeln noch ältere Psalmalleluia stehen, die erst im nächsten Abschnitt besprochen werden sollen.

So bringt etwa Aachen G 15 einen kleinen Anhang, der die *All. Surrexit dominus vere*, *All. Surrexit pastor bonus* und *All. Eduxit* enthält, nachdem die Handschrift das *All. Surrexit xpistus et illuxit* schon dem Ostermittwoch fakultativ angehängt hatte. Bei den Zuteilungen für die 2. Woche stehen dann die *All. Oportebat pati* und *All. Surrexit xpistus et illuxit*. Mit den Alleluia der 1.

Woche (s. oben) ist damit fast der ganze ursprüngliche Osterfaszikel schon komplett.

Die Handschrift clm 14083 bringt als Anhang die *All. Surrexit dominus et occurrens*, *All. Scio quod ihesum queritis*, *All. Nonne cor* und *All. Surrexit pastor bonus*.

Einen grösseren Faszikel hat die Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 13247. Er enthält die *All. Surrexit dominus vere*, *All. Surgens iesus dominus noster*, *All. Angelus domini/Respondens autem*, *All. Surrexit pastor bonus*, *All. Ite nuntiate* und *All. Surrexit xpistus et illuxit*.

Die Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 13253 bringt folgende Alleluia nach dem Samstag nach Ostern als Anhang: *All. Surrexit xpistus qui creavit*, *All. Surrexit xpistus et illuxit*, *All. Cognoverunt*, *All. Surrexit dominus vere*, *All. Surgens iesus dominus noster*, *All. Surrexit altissimus*, *All. Hec dies*, *All. Surrexit dominus de sepulcro*, *All. Surrexit pastor bonus*, *All. Oportebat pati* und *All. Angelus domini/Respondens autem*.

Den ausgiebigsten Faszikel von Osteralleluia hat der lat. 12057 der Pariser Nationalbibliothek. Er enthält folgende 14 Alleluia:

Surrexit dominus vere	Cognoverunt
Surgens iesus	Hec dies
Surrexit dominus et occ.	Angelus domini
Surrexit dominus de sep.	Respondens autem
Surrexit pastor bonus	Oportebat
Surrexit xpistus qui creavit	Xpistus resurgens
Surrexit xpistus et ill.	In die resurr. mee

Nimmt man in allen Fällen die Alleluia der 1. Woche hinzu, – sie sind oben bereits alle angegeben worden –, so erhält man den ursprünglichen Alleluiafaszikel in fast überall derselben Form. Er ist mit dem von uns aus den Verwandtschaftsbeziehungen der Kopenhagener Osteralleluia rekonstruierten Urfaszikel identisch, wenn man von einigen seltenen bzw. sekundären Alleluia auf beiden Seiten absieht.

2. Das Himmelfahrtsfest

Im Gegensatz zu Ostern und Pfingsten hat das Himmelfahrtsfest keine so grosse Variabilität der Stücke ausgebildet, – freilich handelt es sich ja auch nur um drei Tage: die Vigil des Festes, das Fest selbst und den ihm folgenden Sonntag, der in älteren Handschriften manchmal als 6. Sonntag nach Ostern gezählt wird, was möglicherweise das Ursprüngliche ist.

Die Himmelfahrtsvigil hat in Kopenhagen wie fast überall das Dominikalalleluia *All. Omnes gentes plaudite* beibehalten. Neukompositionen benutzen z. B. die Dominikaner, die das *All. Exivi a patre* benutzen, das hier auch im Neurömischen steht. Südfranzösische Handschriften verwenden auch gern das *All. Pa-*

ter cum essem, so Paris, Bibl. Nat., lat. 776, ebenso lat. 780 aus Narbonne, lat. 903 aus St. Yrieix, lat. 909, lat. 1121, lat. 1134 aus St. Martial in Limoges, lat. 1084 aus St. Géraud d'Aurignac, lat. 14447 aus Maguellone, ebenso das Missale von Aix-en-Provence 1527 und das von Marseille 1530. In einigen anderen Fällen wird auch das Festtagsalleluia *All. Ascendit deus* schon in die Vigil gesetzt, so bei den Karthäusern, St. Thierry de Reims, Cluny und Grenoble.

Am Fest selbst bringt Kopenhagen die beiden *All. Ascendit deus* und *All. Dominus in synai*, die am Sonntag darauf wiederholt werden. Ursprünglich hatte das *All. Dominus in synai* zwei verschiedene Melodien für diese beiden Gelegenheiten, doch ist die dorische Melodie (mit der Melodie des *All. Iusti epulentur* des Graduale Romanum gleich) allmählich aufgegeben worden und die (vom *All. Ostende* entlehnte) hypomixolydische übriggeblieben. Die Anordnung von Kopenhagen ist die am weitesten verbreitete und so mögen hier nur einige Beispiele angegeben werden: Schleswig, Cismar, Hamburg, Lübeck, Bursfelde, Brandenburg, Magdeburg, Meissen, Mainz, Speyer, Regensburg, Passau, Strassburg, Basel, Zürich. Demgegenüber benutzen die anderen Diözesen vor allem (im Verein mit den vorigen) die *All. Ascendo*, *All. Ascendens* und *All. Non relinquam*.

3. Die Pfingstwoche

Wie bei den Ostersonntagen benutzt die Kopenhagener Liturgie auch bei den Tagen der Pfingstwoche das besonders einfache Prinzip der ständigen Wiederholung ein und desselben Alleluia, – in diesem Fall des an 2. Stelle stehenden *All. Veni sancte spiritus*. Die Verwandten Kopenhagens sind dann diejenigen Liturgien, die ebenso das *All. Veni sancte spiritus* wiederholen, davon 1. Grades diejenigen, die auch dieselben Alleluia, nur in anderer Reihenfolge, verwenden, 2. Grades solche, die fremde Alleluia einführen. Ich betrachte zunächst nur Sonntag bis Freitag der Pfingstwoche, da der Samstag im allgemeinen schon vorher benutzte Alleluia wiederholt. Die folgende Tabelle gibt dann die an erster Stelle stehenden Alleluia der mit Kopenhagen direkt verwandten Reihen.

Kopenhagen	Emitte	Sps dni	Paracl	Verbo	Sci sps	Loqueb
Mosel–Aug.	Emitte	Sps dni	Paracl	Verbo	Emitte	Sci sps
Kartäuser	Emitte	Sps dni	Emitte	Sps dni	Emitte	Sps dni
Bursfelde	Emitte	Sps dni	Paracl	Verbo	Emitte	Loqueb
Köln	Emitte	Loqueb	Verbo	Paracl	Emitte	Sps dni
Oberwesel	Emitte	Paracl	Verbo	Paracl	Sps dni	Sps dni
Hamburg	Emitte	Sps dni	Paracl	Verbo	Emitte	Paracl
Meissen	Emitte	Paracl	Sps dni	Verbo	Emitte	Paracl
Würzburg	Emitte	Emitte	Paracl	Emitte	Sps dni	Paracl
Utrecht 415	Emitte	Paracl	Verbo	Emitte	Emitte	Sps dni

Von diesen Reihen wird die Kopenhagener Reihe ebenso in Schleswig benutzt. Die Bursfelder Reihe hat eine grosse Verbreitung, – sie wird auch in Schuttern, Tennenbach, Wonnenthal, Cismar, Mönchsberg, Hirsau u. a. gebraucht. Die Hamburger Reihe findet sich auch in Lübeck und Strängnäs. Die Reihe der Handschrift Utrecht 415 steht auch in der Handschrift Brüssel 5640. Mit diesen Angaben ist das Verbreitungsgebiet umrissen, – es umfasst das rechtsrheinische Missionsgebiet, Belgien, Holland, letztere beide nur in einigen Punkten, und ähnelt damit dem Gebiet, in dem sich auch die Kopenhagener Kombination der Himmelfahrtsalleluia fand.

Die Verwandten 2. Grades – mit einem fremden Alleluia – sind die folgenden:

Prämonstr	<i>Sps scs proc</i>	Emitte	Paracl	<i>Sps dni</i>	Emitte	Verbo
Mainz	Emitte	<i>Sps dni</i>	Paracl	Verbo	Emitte	<i>Non vos</i>
Klneubg	Emitte	<i>Sps dni</i>	Sci sps	Paracl	Emitte	<i>Dum</i>
Prag	Emitte	<i>Sps dni</i>	Paracl	<i>Appar</i>	Emitte	Loqueb
Mü 23286	Emitte	<i>Sps dni</i>	Paracl	<i>Dum</i>	Emitte	Verbo
Laon	Paracl	<i>Sps scs proc</i>	Emitte	Paracl	<i>Sps dni</i>	Emitte

In Klosterneuburg folgen die Handschriften 614 und 1213 der angegebenen Reihe, andere wie 71 und 73 dagegen benutzten dieselbe Reihe an der 2. Stelle und wiederholen an 1. Stelle das *All. Emitte*.

Die Handschrift München, Staatsbibliothek, lat. 23286, lässt sich nicht genauer lokalisieren.

Die in diesen Reihen auftretenden fremden Alleluia sind die *All. Spiritus sanctus procedens*, *All. Non vos relinquam*, *All. Dum loquerentur*, *All. Apparuerunt apostolis*.

Bei den Verwandten 3. Grades – mit zwei fremden Alleluia – hebt sich eine geschlossene Gruppe heraus, die gemeinsam die beiden *All. Spiritus sanctus procedens* und *All. Factus est* benutzen.

184 C 7	Emitte	<i>Sps scs proc</i>	Loqueb	Emitte	Emitte	<i>Factus</i>
				<i>Sps dni</i>		
Remiremont	Emitte	<i>Sps dni</i>	Paracl	<i>Factus</i>	Loqueb	<i>Sps scs proc</i>
Tarantaise	Emitte	<i>Sps scs proc</i>	Loqueb	<i>Sps dni</i>	Paracl	<i>Factus</i>

Die beiden *All. Dum loquerentur* und *All. Repleti sunt omnes* treten gemeinsam in die Reihe von Marseille auf.

Marseille	Emitte	Loqueb	<i>Dum</i>	<i>Repleti</i>	Loqueb	<i>Sps dni</i>
-----------	--------	--------	------------	----------------	--------	----------------

Endlich gehört das Neurömische zu dieser Verwandtschaftsgruppe. Es unterscheidet sich aber prinzipiell dadurch von den vorigen Reihen, dass es zwei fremde Alleluia benutzt, die vor allem die Handschriften Südfrankreichs und

Italiens charakterisieren, die *All. Spiritus sanctus docebit* und *All. O quam bonus*.

Neuröm Emitte Loqueb *Sps scs doc* Verbo Emitte *O q bonus*

Die Verwandten des 4. Grades sind Aix-en-Provence mit den fremden *All. Spiritus dei ornavit*, *All. Repleti sunt* und *All. Spiritus ubi vult* und Braga mit den *All. Spiritus qui a patre*, *All. Repleti sunt* und *All. Spiritus omnia scrutatur*.

Die Verwandten des 5. Grades endlich sind Bayonne (Missale 1543) mit den vier fremden *All. Spiritus qui a patre*, *All. Spiritus est deus*, *All. Repleti sunt* und *All. Karitas dei*, sowie die Handschrift Modena, Kapitelbibliothek II 10, mit den *All. Spiritus est deus*, *All. Spiritus omnia scrutatur*, *All. O quam bonus* und *All. Spiritus enim meus*.

Die charakteristischen Alleluia des 4. und 5. Grades sind dieselben typisch südeuropäischen und die beim 3. Verwandtschaftsgrad sich zeigende Verlagerung des Verbreitungsgebiets nach dem Süden ist genau dieselbe Erscheinung, wie sie auch bei den Alleluia der Osterwoche beobachtet wurde.

Dem diesen Gruppen gemeinsamen Prinzip der ständigen Wiederholung des 2. Alleluia, des *All. Veni sancte spiritus*, ist entgegengesetzt das Prinzip der ständigen Wiederholung des 1. Alleluia, des *All. Emitte*. Dieses Prinzip ist weit verbreitet und findet sich etwa in Speyer, Konstanz, Basel, Lausanne, Genf, Chur, Strassburg, Metz, Chartres und Tours (St. Martin).

An Aufbauprinzipien der Reihen der Pfingstalleluia kann man dieselben entdecken wie bei den Alleluia der Osterwoche: mehrfaches Wiederholen eines Alleluia und Abwechseln zweier Alleluia. Am einfachsten aber ist das Verfahren der Diözese Die (Missale von 1499). Hier werden eine Morgenmesse und die grosse Messe – *maior missa* – die ganze Woche hin durch gefeiert. Während die Morgenmesse – dazu noch die drei Fastenmessen an Mittwoch, Freitag und Samstag – normalen Aufbau haben, benutzt die grosse Messe nur ein einziges Alleluia und zwar alle Tage dasselbe, nämlich das *All. Veni sancte spiritus*. Damit ist selbst die Kärghlichkeit der Kartäuser überboten, die wenigstens – neben dem *All. Veni sancte spiritus* – zwei Alleluia miteinander abwechseln lassen, die *All. Emitte* und *All. Spiritus domini replevit*.

Was endlich den Samstag nach Pfingsten anbetrifft, so fanden ursprünglich an ihm zwei Messen statt, die normale Morgenmesse und die Fastenmesse der zwölf Lektionen. Die erstere hatte zwei Alleluia, so etwa in der Diözese Dol die *All. Emitte* und *All. Dum loquerentur*, in Grenoble die *All. Emitte* und *All. Spiritus domini replevit*, griff aber ebenso, wie es der Donnerstag gern tut, auf die Liturgie des Festes selbst zurück, so etwa in Limoges und Zürich. Lediglich in der Handschrift 338 der Stiftsbibliothek St. Gallen stehen sechs Alleluia, während der Kodex 339 nur die beiden *All. Eduxit* und *All. Non vos relinquam* benutzt, – beides Handschriften, die unzweifelhaft für St. Gallen geschrieben sind, so dass auch hier wieder verschiedene liturgische Formulare in

ein und demselben Kloster gleichzeitig vorhanden sind. Demgegenüber hatte die Fastenmesse ursprünglich vier Graduale, das Canticum trium puerorum und einen oder zwei Traktus. Aber bald wurden die Graduale durch Alleluia ersetzt, meist auch die Traktus, so dass die Fastenmesse zumeist sechs Alleluia zeigt. Das fünfte ist dann stets das *All. Benedictus es domine* des am folgenden Tag kommenden Trinitatisfestes, das sechste das dominikale *All. Laudate dominum omnes gentes*, – so auch in Kopenhagen. Die vorhergehenden vier Alleluia werden zumeist den vorangehenden sechs Tagen entnommen, oft sogar in derselben Reihenfolge. So etwa in Kopenhagen sind es die *All. Emitte*, *All. Spiritus domini*, *All. Verbo* vom Sonntag, Montag und Mittwoch, dann das *All. Veni sancte spiritus*, offenbar an den Schluss geraten, obwohl es am Sonntag vorkommt, weil es in der 2. Reihe steht und man zuerst die 1. Reihe durchging, ebenso in Köln die *All. Emitte*, *All. Verbo*, *All. Paraclitus* vom Sonntag, Dienstag und Mittwoch und wieder das *All. Veni sancte spiritus* zum Schluss. In mehreren Fällen nimmt man alle vier Alleluia aus der 1. Reihe und fügt das *All. Veni sancte spiritus* überzählig an das *All. Laudate dominum omnes gentes*, so in Brandenburg, Hamburg, Lübeck.

In vielen Fällen dagegen finden sich unter den vier ersten Alleluia des Samstags auch ein oder mehrere Stücke, die noch nicht an den vorhergehenden Wochentagen erschienen sind. Man kann sich das sehr gut erklären: Ähnlich dem Osterfaszikel standen wohl auch die Pfingstalleluia ursprünglich nicht innerhalb der Liturgie der einzelnen Wochentage, sondern in einem eigenen Faszikel, der dem Osterfaszikel folgte, der wiederum sich an den Faszikel der dominikalen Alleluia anschloss. Dieser Pfingstalleluiafaszikel aber wurde mit immer neuen Kompositionen bereichert und bald hatte er mehr Alleluia als nötig waren, so dass man auch am Samstag noch Alleluia aus ihm entnehmen konnte, die an den vorigen Tagen noch nicht gebraucht waren. Die Hinzuziehung der Samstagalleluia und insbesondere der hier neuen Alleluia gibt also erst die Möglichkeit, die ursprünglichen Pfingstfaszikel zu rekonstruieren. Sieht man daraufhin die obigen Reihen durch, so hat man folgendes Material in der Gruppe der direkten Verwandten vor sich, wenn man die ersten vier Alleluia ins Auge fasst.

Kopenhagen	Emitte	Sps dni	Verbo	Veni
Mosel–Aug.	Emitte	Paracl	Verbo	Veni
Kartäuser	Gradualien	und	Emitte	Veni
Bursfelde	Emitte	Paracl	Verbo	Veni
Köln	Emitte	Verbo	Paracl	Veni
Oberwesel	Emitte	Verbo	Sps dni	Para
Hamburg	Emitte	Sps dni	Paracl	Verbo
Meissen	Emitte	Paracl	Sps dni	Verbo
Würzburg	Emitte	Sps dni	Paracl	Veni
Utrecht 415	Emitte	Verbo	Paracl	Veni

Ebenso im 2. Verwandtschaftsgrad:

Prämonstr	Emitte	Veni	Paracl	Sps dni
Mainz	Emitte	Paracl	Verbo	Veni
Klneubg	Emitte	Sps dni	Veni	Sci sps
Prag	Veni	[–	–	–]
Mü 23286	Emitte	Sps dni	Verbo	Paracl
Laon	Emitte	Sps dni	Paracl	Sps scs

Das liefert ein wichtiges Ergebnis: Alle Reihen des 1. und 2. Verwandtschaftsgrades benutzen am Samstag an den vier ersten Plätzen nur Alleluia, die an den vorhergehenden Wochentagen schon da waren. Das ändert sich sofort, wenn wir zu den weiteren Reihen übergehen. Hier lauten die Samstagsalleluia folgendermassen:

3. Grad	184 C 7	Emitte	Factus	Veni	*Dum	
	Remiremont	*Non vos	–	–	–	
	Tarantaise	*Dum	Emitte	Sps dni	Paracl	
	Marseille	Emitte	Dum	*Sps scs	*Karitas	
	Neuröm.	*Sps . . qui	*Sps eins	*Dum	Veni	
4. Grad	Aix	Emitte	Sps dni	*Non vos	Veni	*Karitas
	Braga	Emitte	*Sps dni	*Dum	Loqueb	*Sps ubi *Karitas
5. Grad	Bayonne	Emitte	*Sps dni	*Dum	*Non vos	*Karitas
	Mod II 10	Emitte	Verbo	*Sps eius	Sps est d	

In diesen Reihen erscheinen in jeder ein oder mehrere Alleluia, die vorher noch nicht vorkamen, – sie sind durch vorgesetzte Sternchen gekennzeichnet. An neuen Alleluia begegnen die *All. Spiritus est qui vivificat* und *All. Spiritus eius ornavit*. Beides sind wieder typisch südliche Alleluia. An Alleluia, die in das Verbreitungsgebiet des 1. und 2. Verwandtschaftsgrades fallen, begegnen nur die *All. Dum loquerentur* und *All. Non vos relinquam*. Beides sind aber Alleluia, die an den vorigen Wochentagen schon in den Reihen des 2. Verwandtschaftsgrades vorkamen. Mit anderen Worten: Die am Samstag neuen Alleluia des 3. Verwandtschaftsgrades liefern dieselbe Komplettierung des Bestandes des 1. Verwandtschaftsgrades wie es die Montags-bis-Freitags-Alleluia des 2. Verwandtschaftsgrades getan haben (wobei diese sogar etwas reicher waren). Es ist im Prinzip also gleichgültig, ob man den Urfaszikel durch Hinzunahme weiterer Montags-bis-Freitagsreihen oder der Samstagsalleluia rekonstruiert. Der stets vorhandenen Differenzen wegen, wird man, wie stets in solchen Fällen, auch hier beide Methoden kombinieren. Man wird dann auf das in Laon, Prémontré und Marseille vorkommende *All. Spiritus sanctus procedens* nicht verzichten wollen, das nur in Prag erscheinende *All. Appareuerunt apostolis* als singulär ausscheiden und nicht mehr zum Grundbestand rechnen.

III. DIE DEN NEUTESTAMENTLICHEN ALLELUIA VORANGEHENDEN REIHEN DER DOMINIKALALLELUIA

1. Der germanische Kolonisationsraum

Schon bei Betrachtung der Himmelfahrtsalleluia hat sich ergeben, dass neben den aus dem Neuen Testament genommenen Alleluia ein dominikales Alleluia, das *All. Omnes gentes plaudite*, stehen geblieben war, ebenso an Oster- und Pfingstvigil das *All. Confitemini domino quoniam bonus*. Vergleicht man daraufhin die gesamten Alleluiareihen, so bemerkt man bald, dass sich auch in der Osterwoche, an den Sonntagen nach Ostern und in der Pfingstwoche dominikale Alleluia erhalten haben. Nimmt man an, dass in einem ursprünglichen Stadium überhaupt nur der Dominikalfaszikel vorhanden war, dem später die Oster- und Pfingstfaszikel angehängt wurden, so hätte man sich vorzustellen, dass, nachdem man auch die Oster- und Pfingstalleluia vorher aus dem Dominikalfaszikel nahm, man nun nicht überall gleich oder später alle Stücke aus den neuen Festfaszikeln nahm, sondern auch weiter immer noch einige Stücke aus dem älteren Faszikel neben den neuern auswählte. Man darf annehmen, dass dies zum grössten Teil, wenn nicht ganz, Stücke waren, die man auch vorher schon für Oster- und Pfingstzeit ausgewählt hatte. Trägt man diese Stücke zusammen, so erhielt man also die Dominikalalleluia, die man für die Oster- und Pfingstzeit benutzt hätte, ehe die neuen Faszikel entstanden. Dabei muss man die Feste selbst ausnehmen, da sie auch in den ältesten Handschriften schon eigene Alleluia haben, die aber – siehe oben – z. T. noch aus den Psalmen genommen sind wie *Ascendit deus, Dominus in synai* und *Emitte*, dem als 2. Alleluia ursprünglich wohl das *All. Spiritus domini replevit* gefolgt sein dürfte, dessen Text ebenfalls noch aus dem Alten Testament stammt (Sap. 1,7). An Ostern dürfte dem neutestamentlichen *All. Pascha nostrum/Epulemur* das *All. Hec dies* vorausgegangen sein, das nicht dominikal ist, dessen Text (s. oben) aber aus Ps. 117 stammt, und das in manchen Diözesen an der Osteroktav mit ihm verbunden war (Augsburg, Strassburg).

Nehmen wir zunächst die Osterwoche, so sind es folgende Reihen, die aus dem hier zur Diskussion stehenden, nach 700 missionierten Raum kommen, wobei die Dominikalalleluia in Kursive gesetzt sind.

lit 6	Surr . . vere	Obtulerunt	Surr . . alt	<i>Cantate</i>	Eduxit
Würzburg	Ang/Resp	Xps res	Oportebat	<i>Cantate</i>	Eduxit
St. Stephan	Nonne	Xps res	Oportebat	<i>Cantate</i>	Dicite

Die Reihe von St. Stephan – zu Würzburg – steht in der Handschrift Würzburg, Univ.-Bibl. Mp th f^o 177.

Die Handschrift lit 6 der Bamberger Staatsbibliothek ist besonders interessant. Sie ist später korrigiert worden, aber unter den Rasuren ist die ursprüng-

liche, hier mitgeteilte Reihe noch erkennbar. Diese ursprüngliche Reihe aber stimmt mit der der Handschrift lit 8 (»Gebetburch der Kaiserin Kunigunde«) überein, aber ausserdem auch mit der von St. Gallen, wie sie in den Handschriften 338, 339, 340, 342, 343, 359, 361, 374, 375 und 376 der dortigen Stiftsbibliothek und in dem Kodex 295 der dortigen Bibliotheca Vadiana überliefert ist. Die Reihe ist eine Auswahl aus der kompletten Reihe, die die St. Emmerammer Handschriften clm. 14083 und 14322 (die das *All. Surrexit dominus et occurrens* weglässt) enthalten:

Emm	Ang/Resp	Oportebat	Surr alt	<i>Cantate</i>	Eduxit
	Surr . . vere	Obtulerunt	Surr . . occ		

Gehen wir zu den Ostersonntagen über, so liefert die Mindener Handschrift wiederum das *All. Cantate* innerhalb ihres Osterfaszikels, der ausserdem noch die *All. Benedictus es dei filius*, *All. Conciñixus surrexit*, *All. Surrexit dominus (vere)*, *All. Surgens ihesus dominus noster*, *All. Oportebat*, *All. Surrexit dominus vere II* und das *All. Eduxit* umfasst.

Dagegen bringt die Bremer Reihe etwas Wichtiges hinzu, das *All. Redemptionem*.

Bremen	Ang/Resp	Surr p b	<i>Redempt</i>	Oportebat	In res tua
--------	----------	----------	----------------	-----------	------------

Als 2. Alleluia ist anscheinend überall das *All. Pascha nostrum/Epulemur* zu ergänzen.

Endlich innerhalb der Pfingstreihen hat wieder die Mindener Handschrift ältere Alleluia aufbewahrt, diesmal sogar eine ganze Reihe.

Minden	Emitte	<i>Cantate</i>	<i>Confitean</i>	<i>Lda an</i>	Emitte	<i>Redempt</i>
	Sps dni	Paracl	Non vos	<i>Confitebor</i>	Veni	<i>Dextera</i>

Hier erscheinen neu die *All. Confiteantur*, *All. Lauda anima*, *All. Confitebor* und *All. Dextera dei*. In dieser Mindener Reihe sind auch die *All. Cantate* und *All. Redemptionem* enthalten, die schon in den vorangehenden Osterreihen begegneten. Es ergibt sich also, dass für beide Festkreise, sowohl den Osterkreis wie den Pfingstkreis, anscheinend dieselben Dominikalalleluia ausgewählt wurden.

Die Mindener Reihe ist aus noch einem anderen Grunde besonders interessant: sie ist – von dem unschönen Ersatz des *All. Paraclitus spiritus sanctus* durch das am Sonntag ja schon vorher benutzte *All. Emitte* abgesehen – identisch mit der Reihe, die die St. Galler Handschriften Stiftsbibliothek Nr. 339, 342, 374 und 376 benutzen und die auch die Handschrift 338 hatte, ehe sie korrigiert wurde (diese Handschriften geben kein Alleluia für den Donnerstag an, – später nahm man die Liturgie des Festes), die weiter mit leichten Änderungen endlich auch in den Handschriften 343 der Stiftsbibliothek und 295 der

Vadiana vorhanden ist. Trafen wir die St. Galler Osterwochentagsreihe also auch in St. Emmeram zu Regensburg (das die bessere, vollständigere Form hatte) und in nach Bamberg gekommenen Handschriften (die vielleicht in Süddeutschland für die neugegründete Diözese angefertigt wurden) an, so finden wir jetzt die Sonntagsreihe in Minden wieder. Man sieht abermals, in wie merkwürdiger Weise die Verbindungsfäden über selbst sehr grosse Entfernungen im Mittelalter laufen.

2. Das rheinische und süddeutsche Gebiet des Imperium romanum

Betrachten wir nun den rheinischen und süddeutschen Raum, so sind in diesem Gebiet, das das Christentum schon unter dem römischen Imperium annahm, naturgemäss sehr viel mehr Reihen mit älteren Alleluia übriggeblieben als im erst später missionierten deutschen und nordischen Gebiet.

Bei den Reihen der Osterwoche begegnen zunächst weitere Reihen mit dem schon bekannten *All. Cantate*.

K 1001	Nonne	Surgens	Xps res	<i>Cantate</i>	Surr alt	
Schutt 2	In res tua	Surr . . vere	Obtulerunt	Surr . . vere	Eduxit	<i>Cantate</i>
4 ^o th 15	Surr . . vere	Oportebat	Surr alt	<i>Cantate</i>	Eduxit	
HB I 85	Ang/Resp	Surgens	Xps res	<i>Cantate</i>	Surr alt	
Konstanz	Ang/Resp	Surgens	Xps res	<i>Cant II</i>	Surr . . alt	
					Eduxit	
St. Pölten	Ang/Resp	Xps res	In die res	<i>Cantate</i>	Eduxit	
					Dicite	
12204	Ang/Resp	Surgens	Xps res	In die res	Cantate	

Die Handschrift K 1001 der Karlsruher Landesbibliothek ist nicht näher lokalisierbar.

Die Reihe der Handschrift Schuttern 2 der Landesbibliothek Karlsruhe ist die zweite, die diese Handschrift mit der Bemerkung, dass diese Reihe bei anderen in Gebrauch sei, zur Auswahl mitteilt.

Die Handschrift 4^o th 15 der Landesbibliothek Kassel soll – auf Grund historischer und kunsthistorischer Erwägungen – wieder einmal aus Seeon kommen.

Die Handschrift HB I 85 der Landesbibliothek Stuttgart ist nicht näher lokalisierbar, ebenso wenig die Handschrift HB I 236 derselben Bibliothek, die dieselbe Reihe benutzt. Endlich kommt die Reihe auch in der Handschrift lat. 27130 der Münchener Staatsbibliothek vor, die aus Ottobeuren stammt.

Die Reihe von St. Pölten steht in der daher kommenden Handschrift 1821 der Wiener Nationalbibliothek.

Die Handschrift 12204 der Münchener Staatsbibliothek ist nicht genau geographisch festzulegen, kommt aber sicher aus der Diözese Freising, deren Dominikalreihe sie benutzt.

Ein *All. Cantate III* findet sich auch im Strassburger Missale von 1520, wo es an den Samstagen der 2.–5. Woche gebraucht wird.

Das *All. Redemptionem* begegnet uns ebenfalls wieder und zwar an folgenden Orten:

Köln	Nonne Ang/Resp	Xps res	In die res	<i>Redempt</i>	Dicite
Oudenbourg	Nonne	Ang/Resp	Xps res	<i>Redempt</i>	Eduxit
Echternach	Surr . . vere Nonne	Surgens Ang	Xps res Sur . . sep	In die res	<i>Redempt</i>

Die Kölner Reihe ist der Handschrift München, Staatsbibliothek lat. 10075 entnommen. Ebenfalls aus Köln stammt die Handschrift lat. 12055 der Pariser Nationalbibl. die aber das *All. Angelus domini/Respondens autem* weglässt. Der Kölner Missaldruck von 1506 hat bezeichnenderweise das dominikale. *All. Redemptionem* durch das neutestamentliche *All. Surrexit dominus vere* ersetzt.

Aus dem Benediktinerkloster Oudenbourg westl. Brügge stammt die Handschrift Brügge, Stadtbibliothek 338, die uns diese Reihe bewahrt hat.

Die Reihe von Echternach steht in der dorthier kommenden Handschrift lat. 10510 der Pariser Nationalbibliothek.

Einige wenige Reihen bringen auch noch weitere Alleluia zutage, so die folgenden.

Essen	Surr alt	In die res	Resurr	Surr . . vere	<i>Lda iher</i>
Trier 405	[fehlt]	[fehlt]	In die res	Surr . . vere	<i>Lda iher</i> Dicite
Polling	Nonne	Surgens	In die res	Surr alt	<i>Dne ref</i>
Lüttich	Nonne	Oportebat	Xps res	Surr . . sep	<i>Dextera</i>
Namur	Nonne	Surr . . occ	Xps res	Surr . . sep	<i>Dextera</i>

Diese drei Alleluia, *All. Lauda iherusalem*, *All. Domine refugium* und *All. Dextera dei* können wir demnach zu den *All. Cantate* und *All. Redemptionem* hinzufügen.

Diese alte Reihe des Stifts Essen steht in der Handschrift D 3 der Stadtbibliothek Düsseldorf. Eigentlich hätte man eine grössere Nähe zur Kölner Reihe erwartet, zu dessen Diözese Essen gehört, – das *All. Resurrexit xpistus* ist vollends sehr selten.

Auch die 1319 geschriebene Handschrift 405 des Trierer Bistumsarchivs kommt, wie mehreres zeigt, z. B. die Dominikalreihe, aus der Kölner Gegend.

Aus dem Augustinerstift Polling stammt die Handschrift lat. 11764 der Münchener Staatsbibliothek.

Die Lütticher Reihe zeigt der Missaldruck 1527 und die von Lüttich stammenden Handschriften lat. 3808 der Vatikanischen Bibliothek und Nr. 2 des Kapitelarchivs Namur, ebenso die Nr. 1 und 3 des Bischöfl. Museums Namur, dessen Nr. 2 dagegen die hier mit Namur bezeichnete Reihe überliefert.

Diesen Reihen steht eine zweite Gruppe von drei, unter sich sehr ähnlichen Reihen gegenüber, die uns drei alte, z.T. sehr alte Handschriften überliefern, Brüssel, Bibl. Royale 10127–10144 (s. *Dansk Aarbog* II, S. 55) aus dem Peterskloster in Gent, Rheinau 30 der Zentralbibliothek Zürich aus dem adligen Doppelkloster Nivelles südl. Brüssel (wie das Kalendar ausweist) und die Handschrift Rheinau 71 aus Rheinau selbst.

Gent S. Peter	<i>Dns reg d</i>	quale vol.	qu. vol.	<i>Lda iher</i>	qu. vol.
Nivelles	<i>Dns reg d</i>	–	<i>Redempt</i>	–	–
Rheinau	<i>Dne reg d</i>	<i>Redempt</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Lda iher</i>	<i>Conf . . inv</i>

Das sind reine Dominikalreihen, wieder auffallend die Verbindung zwischen einem Schweizer Kloster, diesmal dem von St. Gallen nicht allzuweit entfernten Rheinau, mit weit wegliegenden Orten des nördlicheren deutschen, in diesem Fall flämischen Raumes. Diese Reihen haben als besondere Charakteristik das *All. Dominus regnavit decorem* an der Spitze und man erinnert sich, dass auch eine Gruppe der alten Dominikalfaszikel eben dadurch gekennzeichnet war (*Dansk Aarbog* II, S. 55, Sp. 1 und 2 der dortigen Tabelle), auch der der Genter Handschrift (der nur das *All. Jubilate* voransetzt, s. die Spalte 2 der Tabelle a. a. O.), ebenso der von Nivelles (der das *All. Confiteantur* vorhergehen lässt) und der von Rheinau, der mit den *All. Dominus regnavit*, *All. Jubilate* und *All. Confitemini domino et invocate* und *All. Paratum* beginnt, während die Fortsetzung in sehr merkwürdiger Weise eine numerisch geordnete Reihe mit dem *All. Deus index iustus* an der Spitze ist. Ich teile die drei Reihen hier nebeneinander mit

	St. Peter Gent	Nivelles	Rheinau
	99 Jubilate	106 Confiteantur	92 Dns reg dec
	92 Dns reg dec	92 Dns reg dec	99 Jubilate
	94 Ve/Pre/Hodie	34 Judica dne	104 Conf. . inv
	96 Dns reg ex	94 Qm d mgs	107 Paratum
5	131 Memento	64 Te	7 D iu iu
	84 Ostende	92 Dns reg dec	17 Diligam
	121 Let/Stan	94 Venite ex	30 In te dne
	145 Lda an	94 Venite ad	46 O g pl
	147 Lda iher	97 Cantate	64 Te
10	150 L d in scis	99 Jubilate	77 Att
	112 L p/Sit	104 Conf. . inv	80 Exul
	94 Qm d mgs	[	87 Dne d sal
	137 Confitebor		89 Dne ref
	117 Dexterā		94 Ve
15	146 Qui sanat	verloren	94 Qm d mgs
	147 Qui pos		104 Conf. . inv
	124 Qui conf		107 Paratum
	64 Te/Re	134 Ldte nomen	113 ^{II} Qui tim
	97 Cant/Not	134 Ldte d q ben	116 L dnm o g
20	104 Conf. . inv	137 Confitebor	117 Dexterā
		137 Adorabo	129 De prof
		145 Lda an	137 Confitebor
		146 Qui sanat	146 Qui sanat

In der Genter Reihe habe ich der Klarheit halber die Heiligenalleluia fortgelassen. Während die Genter Reihe ein Faszikel ist, sind die Alleluia der beiden anderen Reihen bei den einzelnen Sonntagen zitiert, – die Handschrift 71 hat ausserdem noch einen – aber numerisch geordneten – Faszikel, in den sie auch mehrere der in den anderen Zeiten des Jahres vorkommenden Alleluia mit einordnet. In der Handschrift Rheinau 30 sind durch Verlust eines Blattes die Sonntage 12 bis 17 verloren gegangen.

Vergleicht man nunmehr die Aufeinanderfolge der dominikalen Osterreihe mit der der drei dominikalen Trinitatisreihen, so steht nicht nur das *All. Dominus regnavit decorem* in Übereinstimmung mit St. Melaine (*Dansk Aarbog* II, S. 55) und Rheinau 71 richtig am Anfang, sondern auch das *All. Confitemini domino et invocate* ebenso in der Genter Trinitatisreihe am Ende. In dieser folgen auch das *All. Dominus regnavit exultet* und das *All. Lauda iherusalem* in der richtigen Reihenfolge auf das *All. Dominus regnavit decorem*, so dass vier der fünf Alleluia der Rheinauer Osterreihe hier in der richtigen Reihenfolge stehen. Das *All. Redemptionem* freilich sucht man vergebens in den drei Reihen, – allerdings könnte es in der Reihe von Nivelles in der verlorenen Mitte gestanden haben; in der Reihe von St. Melaine steht es tatsächlich in der Mitte, doch haben die anderen Alleluia dort eine andere Reihenfolge, die eher die Osterreihe von Nivelles ergeben könnten (*All. Redemptionem* direkt vor dem *All. Lauda iherusalem*). Prinzipiell kann man sagen, dass die Auslese der Dominikalalleluia in diesen alten Reihen also auch der Reihenfolge der Alleluia im Faszikel einigermassen entsprechend vor sich geht, – ein Verfahren, das sich dann auf die neuen Oster- und Pfingstfaszikel übertragen hat, bei denen wir es ja auch beobachtet haben.

Gehen wir nun zu den Ostersonntagen über, so sind in Augsburg (Missaldruck von 1510) und in St. Gallen (Handschriften 340, 374 und 376 der Stiftsbibliothek, – die beiden *All. Xps. resurgens* und *All. In die resurrectionis mee* stehen nur in 376) Reihen gebräuchlich, die nur das *All Cantate* an dominikalen Alleluia verwenden.

Augsburg	Hec dies Pa	Hec dies Surr p b	Ben es d f Ang/Resp	<i>Cantate</i> Xps res	Eduxit In die res
St. Gallen	In res tua Xps res Pa	Hec dies In die res Ang	<i>Cantate</i> Ben es d f	Eduxit Surr alt	Ang Pa

Eine Reihe mit vier dominikalen Alleluia, die der oben mitgeteilten Minden – St. Gallener Pfingstreihe sehr ähnelt (was die Dominikalalleluia anbetrifft), benutzt diesmal Nivelles.

Nivelles	Hec dies Pa	<i>Conf . . inv</i> <i>Conf dno</i>	<i>Redempt</i> Eduxit	Surr . . vere	<i>Confitean</i> <i>Cantate</i>
----------	----------------	--	--------------------------	---------------	------------------------------------

Drei der hier benutzten Dominikalalleluia kommen also auch in der Mindener Pfingstreihe vor.

Eine geschlossene Gruppe engen Zusammenhanges bilden die Reihen von Essen/Köln, Metz und Murbach.

Essen	<i>L d o ang</i>	<i>L d o g</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Qm d m</i>
	Surr . . ill	In die res	Dicite	Surr . . vere	Surr alt
Köln	<i>L d o ang</i>	<i>L d o g</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Qm d m</i>
	Resurr	Surr p b	Surr alt	Surr . . vere	In die res
Metz	<i>L p/Sit</i>	<i>L d o g</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Qm d m</i>
	Xps res	Surr p b	Xps res	Surr p b	Xps res
Murbach	<i>L p/Sit</i>	<i>L d o g</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Ve/Pre</i>
	Xps res	Xps res	Xps res	Xps res	Xps res

Die Quellen Essen, Köln und Metz sind schon angegeben worden. Die Reihe des Elsässischen Benediktinerklosters Murbach steht in der Handschrift 443 der Bibliothèque Municipale von Kolmar.

Ein letztes Rudiment dieser Reihe ist wohl auch die Reihe, die in mehreren Augustinerklöstern des Rheinlands benutzt wurde.

Rhein. Aug.	<i>L d o g</i>	Surr . . vere	<i>Lda an</i>	Surr . . ill	Resurr
	Xps res	Surr p b			

Diese Reihe wird benutzt in den Handschriften des Trierer Bistumsarchivs 406 von Oberwesel, 412 aus einem Augustinerstift der Trierer Gegend, die beide am 3. Sonntag das *All. Surrexit pastor bonus* hinzufügen, 409, die an diesem Sonntag das *All. Xpistus resurgens* folgen lässt, 450, die am 4. Sonntag das *All. Surrexit pastor bonus* hinzufügt, und 453.

Einen Typ für sich repräsentiert die ältere Rheinauer Reihe, wie sie der Kodex Rheinau 71 der Züricher Zentralbibliothek zuerst besass. Die letzten drei Alleluia sind stehen geblieben, die übrigen dagegen rücksichtslos radiert, doch kann man, wenn man das Prinzip der Reihe erkannt hat, einige Reste erkennen, die die Vermutung bestätigen, dass die vorangehenden fünf Alleluia mit den drei stehengebliebenen die ersten acht Alleluia der numerisch geordneten Dominikalreihe sind, d. h. des 5. bis 12. Sonntags der oben mitgeteilten Reihe, bzw. die ersten acht des numerisch geordneten Alleluiafaszikels der Handschrift. Über das 1. Alleluia des 1. Sonntags (das 2. ist stehen geblieben, da es auch in der über die Rasuren geschriebenen jüngeren Reihe seine Gültigkeit behält) lässt sich schwerlich etwas sagen, – jedenfalls war es ein Alleluia des Alleluiafaszikels, wie der Verweis zeigt.

Rheinau 71	?	<i>D iu iu</i>	<i>In te dne</i>	<i>Te/Re</i>	<i>Exul</i>
	Pa	<i>Diligam</i>	<i>O g pl</i>	<i>Att</i>	<i>Dne d sal</i>

Diese Reihe ist wieder eine Folge von reinen Dominikalalleluia, aber eine numerisch geordnete Reihe. Merkwürdigerweise wird der 1. Sonntag nicht mit in die Reihe einbezogen, – er besitzt ja auch eine besondere Stellung, insofern er nicht nur der 1. der Ostern folgenden Sonntage, sondern zugleich der letzte Tag der Osteroktav ist, der letzte Oktavtag aber fast stets wieder die Liturgie des Hauptfestes übernimmt, weswegen hier auch auf das *All. Pascha nostrum* zu-

rückgegriffen wird. Wie der Vergleich mit den bisher mitgeteilten Reihen zeigt, ist diese Handschrift die einzige, die sowohl in der 1. wie in der 2. Reihe nur Dominikalalleluia aufweist (nur einige andere französische Reihen sind ihr hierin ebenbürtig), und weiter die einzige, die in den Dominikalalleluia eine numerische Ordnung durchführt. Letzteres lässt sie zwar als jünger erscheinen als die noch nicht geordneten Reihen (vgl. *Dansk Aarbog* II, S. 53 ff.), aber wir erhalten andererseits die wichtige Erkenntnis, das die Osteralleluia noch aus den Dominikalfaszikeln genommen wurden, als diese bereits geordnet oder, wie die Rheinauer Reihe, zum Teil geordnet waren.

In dem hier zur Betrachtung stehenden geographischen Raum treten Dominikalalleluia auch im Kreise des Himmelfahrtsfestes auf. Es ist wieder das alte liturgische Traditionen so reichlich aufbewahrende Köln, das hier die Beispiele liefert. An das *All. Omnes gentes plaudite* der Himmelfahrtsvigil fügt Köln als 2. Alleluia das ebenfalls dominikale *All. Confitemini domino et invocate* und am Sonntag nach Himmelfahrt benutzt es die beiden dominikalen *All. Te decet/Replebimur* und *All. Lauda iherusalem*.

In der Pfingstwoche besitzen wieder Essen und Murbach dominikale Alleluia.

Essen	Emitte	Loqueb	Emitte	<i>L d o g</i>	Emitte	<i>Lda iher</i>
	Sps dni	Sps dni	Sps dni	Sps dni	Sps dni	[Sps dni]
Murbach	Emitte	<i>Dns reg d</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Redempt</i>	–	–
	Veni	Sps dni	Paracl	<i>Te/Re</i>		

Hierzu tritt die Reihe der ersten vier Samstagsalleluia von Murbach.

Murbach	<i>L d o ang</i>	<i>L d o g</i>	<i>Lp/Sit</i>	Emitte
---------	------------------	----------------	---------------	--------

Die Reihe von Murbach steht im Kolmarer Kodex 444, der die Fortsetzung des Kodex 443 bildet.

Man erkennt deutlich, wie dies zum grössten Teil dieselben Alleluia sind, wie sie für die Ostersonntage in der Gruppe Essen – Köln – Metz – Murbach benutzt wurden. Wiederum wurde also beidemale, in Murbach sogar dreimal (Ostersonntage, Pfingstmontag bis- freitag, Pfingstsamstag), aus demselben Faszikel ausgelesen. Ich stelle das für die Dominikalalleluia nochmals übersichtlich zusammen.

Osterwoche	Lp/Sit,	L d o g,	Jubilate,	Dns reg ex, Ve/Pre
Pfingsten I–VI	Dns reg dec,	Dns reg ex,	Redemptionem,	Te/Re
Pfingsten VII	L d o ang,	L d o g,	Lp/Sit	

Von besonderer Bedeutung erscheint, dass das *All. Dominus regnavit decorem* in der 1. Pfingstreihe an der Spitze steht. Vermutlich begann der Dominikalfaszikel also wieder mit diesem Alleluia und damit wäre die Verbindung zwischen der Gruppe Essen – Köln – Metz – Murbach und der Gruppe Gent – Nivelles – Rheinau hergestellt. Wahrscheinlich benutzten beide Gruppen also

denselben Dominikalfaszikel, – der im einzelnen freilich an den verschiedenen Stellen Abweichungen zeigte, wie es die oben mitgeteilte Tabelle ja zeigt. Vergleicht man die Dominikalreihe von Murbach (*Dansk Aarbog* II, S. 54), so besitzt sie das *All. Dominus regnavit decorem* überhaupt nicht, – was nicht besagt, dass es im Faszikel überhaupt nicht vorkam, sondern nur, dass es bei der Auswahl der Alleluia für die Sonntage nach Pfingsten nicht berücksichtigt wurde. Auch die Alleluia *L p/Sit, L d o g, Jubilate, Dns reg ex, Te/Re und Ve/Pre*, d. h. fast alle, sind nicht in der Reihe enthalten. Dagegen stehen alle bis auf das *All. Laudate dominum omnes gentes* in der oben schon einmal herangezogenen Reihe von St. Melaine zu Rennes. Anscheinend ist dieser Faszikel – um das *All. Laudate dominum omnes gentes* und vielleicht einige wenige andere bereichert – derjenige, der den Auswahlen zugrunde gelegen hat.

3. Die Zusammenhänge mit Frankreich und Italien

Auch bei den dominikalen Oster- und Pfingstalleluia wird ebenso wie bei den neutestamentlichen oder jedenfalls nicht dominikalen, wenn schon alttestamentlichen, der Kopenhagener Reihe der Zusammenhang mit den Reihen Frankreichs und Italiens darzustellen sein.

Was die Tage der Osterwoche betrifft, so mögen folgende Reihen zeigen, dass die im rheinischen Bereich – Essen, Köln, Metz, Murbach – nur an den Ostersonntagen anzutreffende Alleluiaauswahl in Frankreich nunmehr auch in der Osterwoche zu belegen ist. In den Fällen Corbie, Soissons und Senlis handelt es sich dabei um ältere Reihen, die uns erhalten geblieben sind, während die sie ablösenden jüngeren Reihen bereits besprochen worden sind.

Corbie	<i>Dns reg d</i>	<i>Redempt</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Lda iher</i>	<i>Qm d m</i>
Soissons	<i>Dns reg d</i>	<i>Redempt</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>Qm d m</i>	<i>Lda iher</i>
Senlis	<i>Dns reg d</i>	<i>Redempt</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Lda iher</i>	<i>Qm d m</i>
Lyon	<i>Dns reg d</i>	<i>In te</i>	<i>Qm d m</i>	<i>Lda iher</i>	<i>Eduxit</i>

Die Reihe von Corbie entstammt der Handschrift lat. 12050 der Pariser Nationalbibliothek von der man nicht sicher weiss, aber glaubt, dass sie in Corbie angefertigt wurde. Die jüngere Reihe von Corbie ist in der Handschrift Amiens, Bibliothèque Municipale, 155 (s. oben) erhalten.

Die Reihe von Soissons steht so in dem Kodex lat. 17436 der Nationalbibliothek von Paris. Die Handschrift war später in St. Corneille von Compiègne in Gebrauch, aber sie ist wohl in Soissons angefertigt worden. Die jüngere Reihe von Soissons ist im lat. 15614 derselben Bibliothek überliefert (s. oben).

Die Reihe von Senlis, die, wie man sieht, mit der der angeblich aus Corbie stammenden Handschrift lat. 12050 identisch ist, ist in dieser Form in der Handschrift 111 der Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris enthalten. Die jüngere Reihe des Missaldruckes Senlis 1524 ist oben schon besprochen worden.

Die Reihe von Lyon ist in zahlreichen Handschriften von Lyon und solchen seiner Diözese erhalten, ebenso in den gedruckten Missalien von Lyon 1500 und Die 1499.

Wie man sieht, stehen hier die *All. Jubilate*, *All. Dominus regnavit exultet* und *All. Quoniam deus magnus* aus der rheinischen Gruppe, während die *All. Dominus regnavit decorem*, das wieder bezeichnenderweise an der Spitze steht,

All. Redemptionem und *All. Lauda iherusalem* in der Genter Gruppe vorkommen, in Rheinau sogar an den gleichen Tagen.

Die für die rheinischen Augustiner charakteristische Verwendung der beiden *All. Laudate dominum omnes gentes* und *All. Lauda anima* ist zwar an anderer Stelle nicht wiederzufinden, doch ist das. *All. Lauda anima* in Mittelitalien anzutreffen, entweder allein wie z. B. im Kodex C 52 der Biblioteca Vallicelliana, Rom, oder mit den *All. Redemptionem* und *All. Lauda iherusalem*, die in den Gruppen von Gent und Senlis ebenfalls zusammen vorkommen, kombiniert, so etwa in der Handschrift 65 der Kapitelbibliothek Piacenza.

Piacenza	Mane nobis	Ang	Oportebat	Surr . . vere	Surr . . sep
	Nonne	<i>Redempt</i>	Eduxit	<i>Lda iher</i>	<i>Lda an</i>
		Obtulerunt			

Die Verbindung zwischen Italien und Frankreich verstärkt sich noch dadurch, dass die Handschrift der Kathedrale Monza dieselbe Dominikalreihe verwendet wie die oben mitgeteilte Reihe von Lyon, – lediglich die neutestamentlichen Freitagsalleluia sind verschieden, in Monza das *All. Surrexit altissimus*, in Lyon das *All. Eduxit*.

Gehen wir nun zu den Sonntagen nach Ostern über, so sind als Prachtstücke die rein dominikalen Reihen von St. Martin in Tours in der Form der Handschrift lat. 9434 der Pariser Nationalbibliothek, Senlis, das hier mit St. Martin übereinstimmt, und Lyon, zu nennen.

St. Martin, Senlis	<i>Exultate</i>	<i>Qui posuit</i>	<i>Jubilate</i>	<i>Dns reg ex</i>	<i>L d o g</i>
	Pa	<i>Qm d m</i>	<i>Te/Re</i>	<i>Ve/Pre</i>	<i>Conf.inv</i>
Lyon	Pa/Epul	<i>Dns reg ex</i>	<i>L d o ang</i>	<i>Qui posuit</i>	<i>Lda iher</i>
	Regnavit	<i>Jubilate</i>	<i>In te</i>	<i>Qui tim</i>	<i>Let/Stan</i>

Diesen Reihen kann man in Italien nur die des sog. altrömischen Chorals an die Seite stellen. Im einzelnen weichen die bisher bekannten Handschriften oft erheblich von einander ab, – am vollständigsten von ihnen verwendet der Vat. lat. 5319 dominikale Alleluia. Es gibt aber eine noch bessere »altrömische« Handschrift, die, soweit ich sehe, selbst den Spezialisten und Propagandisten des altrömischen Chorals bisher verborgen geblieben ist, die Handschrift 299 der Biblioteca Riccardiana in Florenz.

Wegen der besonderen Bedeutung dieser Handschrift, die nach kunsthistorischem Urteil wohl aus Mittelitalien stammt, – ebenso wie die nur zum Teil noch altrömische Handschrift B 8 der Biblioteca Vallicelliana, die aus S. Eutizio bei Norcia kommt, hat der in meinen Studien schon öfter zitierte Prof. Dr. Johannes Ramackers, Aachen, auf meine Veranlassung hin die Herkunft der Handschrift näher untersucht und wird seine Ergebnisse, wie er mir mitteilt, demnächst in einer eigenen Studie in der Spörl-Festschrift veröffentlichen.

Die Ostersonntage haben in dieser Handschrift die folgenden Alleluia, bis auf das *All. Hec dies* alle dominikal.

Ricc 299	Hec dies	<i>Qm confirm Pre</i>	<i>Paratum</i>	<i>Lda iher</i>
	<i>L p/Sit</i>	<i>Ote th meg Te</i>	<i>Confitebor</i>	<i>Jubilate</i>

Das *All. Quoniam confirmata* ist auch sonst bekannt. Das *All. Ote theos megas* ist die im Altrömischen übliche griechische Form des *All. Quoniam deus magnus*.

Der Aufbau der altrömischen Reihe differiert aber erheblich von dem der St. Martin-Gruppe wie auch der Genter und Kölner Gruppe, so dass es nicht möglich erscheint, sie in engeren Zusammenhang mit diesen Gruppen zu bringen.

Das in der Kölner Himmelfahrtsvigil vorkommende *All. Confitemini domino et invocate* findet sich am Sonntag nach Himmelfahrt in Nîmes 4 und Grenoble, weiter in der aus Bobbio kommenden Handschrift Turin, Univ.-Bibl., F. IV 2. Das *All. Lauda iherusalem*, das in Köln am Sonntag nach Himmelfahrt steht, begegnet in gleicher Stelle in Metz und wieder in derselben Bobbio-Handschrift, am Freitag nach Himmelfahrt auch in Lyon. Das *All. Te decet* wird ausserhalb der Kölner Diözese, soweit ich sehe, nicht während des Himmelfahrtskreises gebraucht.

Um einen Vergleich auch für die dominikalen Pfingstalleluia zu ermöglichen, teile ich mit die Reihen von Lyon, die vier ersten Samstagsalleluia von Le Mans, die typisch mittelitalienische Fassung von Piacenza und die altrömische Form des Codex Riccardianus 299.

Lyon	Emitte	Emitte	Emitte	Emitte	Emitte	Emitte	
	Sps dni	<i>Dns reg d</i>	<i>In te</i>	<i>Qm d m</i>	<i>Lda an</i>	<i>Lda iher</i>	
	in der nächsten Woche täglich: <i>Redemptionem</i>						
Le Mans	Sabb:	Emitte	<i>Redempt</i>	<i>Lda an</i>	<i>L p</i>		
Piac 65	Emitte	Veni	<i>Paratum</i>	<i>Qui san</i>	Sps dni	<i>Dextera</i>	Emitte
	Paracl	<i>Exultate</i>	Loqueb	<i>In exitu</i>	Dum	Veni	Sps dni
	Sps dni						Loqueb
	Dum						<i>In exitu</i>
Ricc 299	Emitte	<i>Ve</i>	<i>Lda an</i>		Emitte		
	/Sit glor	<i>L p/Sit</i>	<i>Lda iher</i>	Grad	/Sit glor	Grad	Grad
	Sps dni				Sps dni		u. Tract

In Le Mans und Lyon stehen wiederum die Alleluia, die wir aus den anderen Gruppen und Festkreisen schon kennen. Besonders in Lyon kann man sehr schön sehen, wie immer wieder aus demselben Vorrat genommen wird, – die nächste Zusammenstellung soll es nochmals anschaulich vorführen, wobei nur die dominikalen Alleluia notiert sind.

Osterwoche	<i>Dns reg d</i>	<i>In te</i>	<i>Qm d m</i>	<i>Lda iher</i>	–	
Ostersonntage	–	<i>Dns reg ex</i>	<i>L d o ang</i>	<i>Qui posuit</i>	<i>Lda iher</i>	
	–	<i>Jubilate</i>	<i>In te</i>	<i>Qui tim</i>	<i>Let/Stan</i>	
Pfingstwoche	–	–	–	–	–	–
	–	<i>Dns reg d</i>	<i>In te</i>	<i>Qm d m</i>	<i>Lda an</i>	<i>Lda iher</i>
Pfingstsamstag		–	<i>Dns reg d</i>	<i>In te</i>	<i>Qm d m</i>	<i>Lda iher</i>
Trinitatiswoche		<i>Redempt</i>				

Auch das Altrömische zeigt hier weitverbreitete Alleluia, die *All. Lauda anima* und *All. Lauda iherusalem* in fast allen Gruppen bekannt, das *All. Laudate pueri / Sit nomen* in Metz und Murbach u. a. benutzt. Dagegen steht in den Alleluia von Piacenza ein seltenes Stück, das *All. In exitu*, meist mit dem 2. Vers *Facta est*. Solche lokalen Eigenheiten finden sich auch in anderen Diözesen und gerade diese singulären Alleluia sind dann oft an weit entfernten Punkten wiederzufinden, das *All. In exitu* freilich wurde, soweit ich sehe, sonst nicht wieder an anderen Plätzen für die Festkreise des Jahres herangezogen, sondern bleibt auf die Sonntage nach Pfingsten beschränkt, in denen es ja auch in Kopenhagen vorkommt.

Überblickt man die als Festkreisalleluia benutzten Dominikalalleluia nochmals in Ganzen, so bringt das deutsch-nordische Missionsgebiet folgende Alleluia (in der Mindener Reihenfolge)

Minden Cantate Confitean Lda an Confitebor Redempt Dextera.

Im rheinischen Gebiet begegnen uns einige weitere Alleluia öfters einzeln, doch kommen sie auch in den repräsentativen Reihen vor, auf die man sich daher beschränken kann. Dann bringt die Rheinauer Osterwochenreihe folgende vielverwendete Alleluia, das *All. Redemptionem* bereits in der Mindener Reihe.

Rheinau Dns reg d Redempt Dns reg ex Lda iher Conf-inv

Die Köln-Murbacher Gruppe trägt hinzu:

Murbach L d o ang L d o g Jubilate Dns reg ex Qm d m Te/Re
L p/Sit

Auch in dieser Reihe ist nur ein Alleluia bisher vorgekommen, das *All. Dominus regnavit exultet*. Das *All. Te decet/Replebimur* des Murbacher Pfingstkreises habe ich gleich an die Osteralleluia angefügt.

Die Alleluia der Senlis-Gruppe sind – wie oben schon bemerkt – z. T. in denen von Rheinau, z. T. in denen von Murbach enthalten. Über das an den Oster-sonntagen mit St. Martin von Tours identische Senlis hat man die Gruppe St. Martin – Lyon aber mit ihr zusammenzufassen. Es kommen aus diesen Oster-sonntagsalleluia neu hinzu die Alleluia:

St. Martin, Exultate Qui posuit Ve/Pre
Lyon In te Qui tim Let/Stan

Berücksichtigt man nun noch die relative Stellung in den verschiedenen Reihen, die freilich nicht bei allen Alleluia gleich stark ausgeprägt ist, so kann man den Gesamtbestand etwa folgendermassen ordnen (man schreibt zu dem Zweck alle Alleluia – am besten für Ostern und Pfingsten getrennt, da das eine 5, das andere 6 Stellen hat – in Kolonnen untereinander und bildet die Durchschnitt-

te), wobei man, wenn ein Alleluia in zwei Spalten annähernd gleich häufig vorkommt, ihm einen Mittelplatz gibt. Wenn ein Alleluia dagegen in entfernten Spalten vorkommt, hat die Mittelbildung keinen Sinn und man schreibt das Stück am besten an beide Plätze.

Ostern	1	2	3	4	5	
	Drdec	Ldog	In te	Red Drex	Cant L iher Dref	
	L.ang	Cinv	Jubil	Q tim	Qmdm Dext	
	Lp.Sit		L.an		Ve Pre Cinv	
	Exul		Qpos		Cftur	
			Te Re		LetSt	
Pfingsten	1	2	3	4	5	6
		Cantate	Confitean	Lda an	Lda an	L iher
		Dns reg dec	Dns reg ex	Confitebor	Redempt	Dext
			In te	L d o g		
				Te Re		
				Om d m		

Das ganze Verfahren kann nur eine grobe Annäherung liefern, da die Lage der Stücke einigemale stark auseinanderklafft, ausserdem das Resultat von der Natur der berücksichtigten Handschriften abhängt. Versucht man die beiden Teilergebnisse trotzdem zusammenzuziehen, so ist das Resultat etwa folgendes.

Dns reg dec	L d o g	Redempt	Cantate	Lda iher
L d o ang	Conf . . inv	Jubilate	Qm d m	Dextera
L p/Sit		Lda an	Qui timent	Ve/Pre
Exultate		Qui posuit		Conf . . inv
		Te/Re		Confiteantur
		In te dne		Dns refug
		Dns reg ex		Let/Stan

Dies wäre die ungefähre Stellung der Alleluia in dem dominikalen Urfaszikel, wobei die Aufeinanderfolge innerhalb einer Kolonne vollkommen freigestellt ist. Vergleicht man diese Skizze mit den erhaltenen, mit dem *All. Dominus regnavit decorem* beginnenden ungeordneten Reihen, so findet sich keine, die auch nur annähernd zu diesem Resultat passte. Muss der Urfaszikel damit als verloren gelten, so liefert uns die beschriebene Methode doch eine, wenn auch nur sehr ungefähre Vorstellung davon, wie er ungefähr ausgesehen haben muss. Da sich dreiundzwanzig Alleluia zusammengefunden haben, scheinen wir ihn auch komplett gefunden zu haben, – oder wenigstens nahezu vollständig.

ANHANG

Verzeichnis der benutzten Handschriften und Drucke

(Die römische Ziffer I bezeichnet meinen Aufsatz *Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens*, in: *Dansk Aarbog* 2, 1962, die Ziffer II den vorliegenden Aufsatz. Die arabischen Ziffern geben die Seitenzahlen an. Nur für Datierung, Herkunft u. ä. wichtige Stellen sind angeführt.)

A. Handschriften

- | | |
|--|--|
| <p>Aachen, Domkapitel, G 13 (= XII): II, 22
 – – G 15: II, 22, 39
 Aarau, Kantonsbibl., 2° 4/5: I, 47
 Amiens, Bibl. Municipale, 155: II, 31, 54
 Angers, Bibl. Municipale, 93 (85): I, 38; II, 34
 – – – 94 (86): I, 38; II, 34
 – – – 97 (89): I, 38; II, 34
 Arras, Bibl. Municipale, 448: II, 34
 Autun, Bibl. Municipale, 118: II, 21
 – – – S 12: II, 35
 Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 6: I, 56; 58; II, 46
 – – – lit. 7: II, 35
 – – – lit. 8: I, 58; II, 35, 47
 – – – lit. 10: II, 19
 – – – lit. 11: II, 19
 – – – lit. 12: II, 19
 – – – lit. 22: II, 19
 – – – RB 169: II, 19
 Barcelona, Bibl. Nac., 1805: II, 27, 32
 Basel, Univ.-Bibl., B I 11: II, 26
 Benevent. Kapitelbibl.: I, 50
 – – 20: II, 35
 – – 30: II, 35
 – – 33: II, 35
 Berlin, Staatsbibl., lat. q 664: II, 19
 Bologna, Bibl. Univ., 2246: II, 32
 Brügge, Stadtbibliothek, 338: I, 52; II, 49
 Brüssel, Bibl. Royale, 5640: II, 42
 – – – 10127–10144: I, 55; II, 49/50/51
 – – – 10927–10944: siehe 10127–10144
 – – – II 3822: II, 33
 – – – II 3823: II, 33
 Cividale, Archeol. Mus., 56: II, 24
 Clermont-Ferrand, Bibl. Municipale et Universitaire, 61: II, 26
 Colmar, siehe: Kolmar
 Den Haag, Kgl. Bibl., 78 A 33: II, 34
 Dijon, Bibl. Municipale 110: II, 21
 – – – 121: I, 47
 Düsseldorf, Stadtbibl., D 3: II, 18, 49
 – – D 6: II, 27
 – – D 8: II, 34
 Ediger, Pfarrarchiv: II, 19</p> | <p>Einsiedeln, Stiftsbibl., 113: II, 28
 – – 114: II, 28
 – – 121: II, 28
 (– – 577, s. Hirsau, Druck 1518)
 – – 600: II, 28
 Engelberg, Stiftsbibl., 102: II, 28
 Estavayer-le-lac, Pfarrarchiv: I, 37; II, 30
 Florenz, Bibl. Riccardiana, 299: II, 55
 Freiburg/Br., Augustinermuseum, 11725: II, 17
 – – 11727: II, 17
 – Univ.-Bibl., 95: II, 17
 – – 1133: II, 17
 – – 1139: II, 37/38
 Freiburg/S., Kloster der Cordeliers: II, 29
 – Univ.-Bibl., L 156: II, 29
 – – L 159: I, 37; II, 29
 – – L 536: I, 37; II, 29
 Genf, Bibl. publique et universitaire, lat. 186: II, 23
 Gerona, Kathedralarchiv, 2: II, 32
 – – Consuetas: II, 32
 Görz, Priesterseminar, H.: II, 24
 Graz, Univ.-Bibl., 115: II, 22
 – – 122: II, 22
 – – 123: II, 22
 – – 281: II, 23
 – – 285: II, 23
 – – 299: II, 22
 – – 456: II, 23
 – – 469: II, 23
 – – 479: II, 23
 – – 703: II, 22
 – – 769: II, 23
 – – 878: II, 17
 Grenoble, Bibl. Municipale, U 927 (130): II, 32
 Haarlem, Bisschoppelijk Museum, 7: I, 48 f.; II, 22, 37/38
 – Stadtbibliothek, 184 C 1: II, 17
 – – 184 C 7: II, 17, 42, 45
 – – 413: II, 17
 Heidelberg, Univ.-Bibl., Salem XI, 7: II, 27
 – – Salem XI, 10: II, 27</p> |
|--|--|

- Karlsruhe, Landesbibl., Aug. LX: II, 14
 – – K 1001: II, 48
 – – Schuttern 1: II, 39
 – – Schuttern 2: II, 31, 48
 – – St. Blasien 102: II, 29
 – – St. Peter perg. 14 a: II, 27
 – – St. Peter perg. 16: II, 16
 – – St. Peter perg. 44: II, 16
 – – Unbek. Herkunft 1: II, 27
 – – Wonnenthal 1: II, 27
 Karmelitermissale, siehe: Princeton
 Kassel, Landesbibl., 2° th 5: II, 28
 – – 2° th 55: II, 28
 – – 4° th 5: I, 53
 – – 4° th 15: II, 48
 Klosterneuburg, Stiftsbibl., 71: II, 24, 42
 – – 73: II, 24, 42
 – – 75: II, 24
 – – 77: II, 24
 – – 588: II, 24
 – – 614: II, 24, 42
 – – 1213: II, 24, 42
 Köln, Stadtbibl., W 2° 270: II, 28, 39
 Kolmar, Bibl. Municipale, 443: II, 52
 – – – 444: I, 53; II, 53
 Kopenhagen Slg. Claudius 9: II, 34
 – Kgl. Bibliothek, Gl. kgl. Slg 2° 187: II, 31
 – – – – 4° 1603: II, 31
 – – Slg. Thott 2° 147: I, 41; II, 7, 18
 – – – 2° 150: II, 33
 Laon, Bibl. Municipale, 215: II, 24
 – – – 234: II, 24
 – – – 235: II, 31
 – – – 238: II, 20
 Le Mans, Bibl. Municipale, 353: II, 34
 – – – 437: II, 26
 Limburg, Dombibl., B 8: II, 37
 Limoges, Bibl. Municipale, 2 (17): II, 26
 Lissabon, Torre de tombo, Lowão 15: II, 27
 Lyon, Bibl. Municipale, 516: II, 21
 – – – 517: II, 21
 Madrid, Bibl. Nac. 20–4: II, 21
 – – – 288: II, 29
 Melk, Klosterbibl., 1056: II, 32
 – – 1628: II, 24
 Messina, Seminario Archivescovile, 2/19:
 II, 35
 – Univ.-Bibl., F.V. 344: II, 17
 – – F.V. 359: II, 17
 Metz, Bibl. Municipale, 10: II, 30
 Modena, Bibl. Estense, lat. 764: II, 23, 39
 – Kapitelbibl., I 7: II, 30
 – – I 25: I, 46, 47
 – – II 10: II, 36, 43, 45
 Monza, Kathedralbibl.: II, 55
 München, Staatsbibl., clm 2931: II, 17
 München, Staatsbibl., clm 3008: II, 35
 – – – 3311: I, 33
 – – – 10074: II, 18
 – – – 10075: II, 18, 49
 – – – 11764: II, 49
 – – – 12203: I, 33; 46; II, 39
 – – – 12204: I, 33; II, 48
 – – – 14073: I, 48
 – – – 14083: I, 56; II, 40, 47
 – – – 14183: I, 48
 – – – 14297: I, 48
 – – – 14322: II, 47
 – – – 14428: I, 48
 – – – 17014: II, 34
 – – – 23286: II, 16, 42, 44
 – – – 23054: I, 33
 – – – 27130: II, 48
 Namur, Bischöfl. Museum, 1: II, 49
 – – – 2: II, 49
 – – – 3: II, 49
 – – – Kapitelarchiv, 2: II, 49
 Neapel, Bibl. Nazionale, VI G 11: II, 20
 Nîmes, Bibl. Mun. Séguier 4: I, 35 f.; II, 28,
 56
 Osnabrück, Diözesanbibl., Cod. Gisle: II, 27
 – – Cod. Rulle: II, 27
 Oxford, Bodl. Libr., 775: II, 20
 Palermo, Tabularium der Kathedrale 8: II,
 21
 – – – 11: II, 21
 Paris, Bibl. de l'Arsenal, 623: II, 21
 – Bibl. Maz., 414: II, 26
 Paris, Bibl. Nat., fonds lat. 776: II, 30, 41
 – – – 780: II, 41
 – – – 823: I, 38; II, 25
 – – – 833: II, 34
 – – – 836: II, 31
 – – – 845: II, 25
 – – – 860: II, 26
 – – – 864: I, 51
 – – – 903: II, 30, 41
 – – – 904: II, 30
 – – – 905: II, 30
 – – – 909: II, 35, 41
 – – – 910: II, 35
 – – – 1084: II, 27, 41
 – – – 1087: II, 34
 – – – 1098: II, 20
 – – – 1121: II, 35, 41
 – – – 1132: II, 35
 – – – 1134: II, 41
 – – – 1136: I, 51 f; II, 35
 – – – 1137: I, 53; 56
 – – – 9434: II, 55
 – – – 9435: II, 27
 – – – 9436: II, 35

- Paris, Bibl. Nat., fonds lat. 9437: II, 30
 – – – 9438: I, 53
 – – – 9439: I, 55; II, 21
 – – – 9448: II, 26
 – – – 10510: II, 49
 – – – 10511: II, 29
 – – – 11522: II, 32
 – – – 11591: II, 31
 – – – 12050: II, 54
 – – – 12055: II, 18, 49
 – – – 12057: II, 31, 40
 – – – 12584: II, 31
 – – – 13247: II, 31, 40
 – – – 13250: II, 28
 – – – 13253: II, 31, 40
 – – – 13254: II, 17
 – – – 14446: II, 30
 – – – 14447: II, 41
 – – – 15614: II, 26, 54
 – – – 16823: II, 26
 – – – 17305: II, 35
 – – – 17306: II, 35
 – – – 17310: II, 30
 – – – 17436: II, 54
 – – nouv.acq.lat. 172: II, 21
 – – – 396: II, 32
 – – – 1679: II, 17
 – Bibl. Sainte Geneviève, 111: II, 54
 Piacenza, Kapitelbibl., 65: II, 55/56
 Princeton, Univ. Libr., Garrett 40: II, 17
 Reims, Bibl. Municipale, 216: II, 25
 – – – 217: II, 25
 – – – 218: II, 15
 – – – 219: II, 25
 – – – 232: II, 28
 – – – 264: II, 28
 – – – 265: II, 25
 Rom, Bibl. Casanatense, 603: I, 54; II, 26
 – – Vallicellina, B 8: II, 55
 – – – C 52: II, 55
 – – Vaticana, lat. 3808: II, 49
 – – – lat. 5319: I, 55 f.; II, 55
 – – – lat. 6082: II, 35
 – – – Borgia, lat. 359: II, 25
 – – – Ottobon. lat. 576: II, 35
 – – – Rossi 181: II, 24
 Salzburg, Stiftsbibl. St. Peter, a IX 11: II, 24
 Sens, Bibl. Municipale, 18: II, 24
 Sitten, Kapitelbibl., 5: II, 29
 – – 6: II, 29
 – – 17: II, 35
 – – 21: II, 29
 – – 29: II, 35
 – – Missale von Granges: II, 28
 – Kantonsarchiv, Graduate von Savièse: II, 35
 St. Blasien, siehe, St. Paul
 St. Florian, Stiftsbibl., III 204: II, 29
 – – III 205 A: II, 29
 – – III 208: I, 29
 – – III 209: II, 29
 St. Gallen, Stadtbibl. Vadiana, 295: II, 47
 – Stiftsbibl., 338: I, 36; II, 43, 47
 – – 339: II, 43, 47
 – – 340: II, 47, 51
 – – 342: I, 52; II, 47
 – – 343: II, 47
 – – 359: II, 47
 – – 361: II, 47
 – – 374: II, 47, 51
 – – 375: II, 47
 – – 376: II, 47, 51
 St. Paul, Stiftsbibl., 25.2.25: II, 28
 Stuttgart, Landesbibl., HB I 85: II, 48
 – – HB I 109: II, 24
 – – HB I 236: II, 48
 Trier, Diözesanarchiv, 403: II, 37/38
 – – 404: I, 32 ff.
 – – 405: II, 49
 – – 406: II, 19, 52
 – – 409: II, 52
 – – 412: II, 52
 – – 413: II, 37/38
 – – 450: II, 19, 52
 – – 451: II, 19, 37/38
 – – 453: II, 52
 – – 454: II, 19, 37
 – – 457: II, 19, 37/38
 – – 458: II, 19, 37/38
 – – 460: II, 19, 37
 – – 461: II, 19, 37
 – – 462: II, 19, 37
 – – 463 a: II, 19, 37
 – – 463 b: II, 19, 37
 – – 465: II, 16
 – Domschatz, 62: I, 49; 56; II, 34
 – Stadtbibl. 360: II, 33
 – – 369: II, 17
 – – 375: II, 17
 – – 2254/2197: II, 19
 Troyes, Bibl. Municipale, 1150: II, 26
 Turin, Bibl. Univ., D I 7: II, 32
 – – – F III 17: I, 47; II, 17
 – – – F IV 2: II, 56
 Utrecht, Universitätsbibl., 415: II, 41/42, 44
 Venedig, Bibl. Marciana, III 124: I, 49
 Wien, Nationalbibl., 1777: II, 30
 – – 1778: II, 23
 – – 1786: II, 23
 – – 1790: II, 24
 – – 1821: II, 48
 – – 1892: II, 30
 – – 1909: II, 30

- | | |
|--|-----------------------------------|
| Wien, Nationalbibl., 12865: II, 34 | Zürich, Zentralbibl., C 9: II, 29 |
| – – 14123: II, 23 | – – – 11: II, 33 |
| Wolfenbüttel, Landesbibl., 1008: I, 56; II, 19 | – – – 30: II, 49/50/51 |
| Würzburg, Univ.-Bibl., Mp th f° 177: II, 46 | – – – 55: II, 22 |
| – – Mp th f° 281: II, 16 | – – – 71: II, 49/50/51, 52/53 |
| Zürich, Zentralbibl., C 8 b: II, 23 | – – – 88: II, 28 |
| – – Rheinau 6: II, 37 | – – – 137: II, 22, 37/38 |

B. Drucke

- | | |
|--|---|
| Åbo 1488: I, 32; II, 17 | Le Mans 1504: II, 34 |
| Aix-en-Provence 1527: II, 41 | Limoges 1538: II, 31 |
| Amiens 1487: II, 32 | Lisieux 1504: II, 31 |
| Augsburg 1510: I, 48; II, 51 | Lübeck 1486: I, 7 ff.; II, 7 ff., 18 |
| Avranches 1505: II, 29 | Lübeck o. J.: I, 7 ff.; II, 7 ff., 18 |
| Bamberg 1481: II, 31 | Lüttich 1527: II, 49 |
| – 1490: I, 32 f.; II, 19 | Lund 1514: I, 7 ff.; 30; 32 f.; II, 7 ff. |
| Basel 1480: I, 47; II, 26 | Lyon 1500: II, 17, 54 |
| Bayeux 1545: II, 32 | Magdeburg 1480: I, 40; II, 23 |
| Bayonne 1543: II, 43 | Mainz 1517: I, 41; II, 42 |
| Beaune 1483: II, 21 | Malteser 1553: II, 17 |
| Besançon 1497: I, 38; II, 25 | Marseille 1530: II, 32, 41 |
| Braga: II, 43 | Meaux 1518: II, 31 |
| Brandenburg 1516: I, 40; II, 23 | Meißen 1495: II, 19 |
| Bursfelde 1497: II, 31 | Messina 1534: II, 26 |
| Cambrai 1549: II, 30 | Metz 1545: II, 30 |
| Châlons-sur-Marne 1481: II, 25 | Münster 1520: II, 22 |
| Chalon-sur-Saône 1500: II, 34 | Nantes 1520: II, 20 |
| Chur 1497: II, 29 | Orléans 1519: II, 35 |
| Clermont-Ferrand 1527: II, 26 | Passau 1503: I, 40; II, 24 |
| Die 1499: II, 17, 43, 54 | Reims 1505: II, 25 |
| Dol 1502: II, 32 | Rennes o. J.: II, 20 |
| Dominikanermissale 1488: I, 32; II, 17 | Rom (Missale Romanum): I, 15 ff., 51; 53 |
| – 1494: II, 17 | Rouen 1529: I, 36; II, 30 |
| – 1500, II, 17 | Salzburg 1507: I, 40; II, 23 |
| Embrun 1513: II, 26 | Schleswig 1512: I, 7 ff.; 30; 32 ff.; II, 7 ff., 16 |
| Évreux 1583: II, 25 | Senlis 1524: II, 17, 54 |
| Genf 1521: I, 37; II, 29 | Speyer 1487: I, 41; II, 22 |
| Grenoble 1497: I, 51 f.; II, 43 | St. Brieux 1493: II, 23 |
| Hamburg 1509: I, 7 ff.; 40; II, 7 ff., 18 | Strängnäs 1487: I, 30; 33 f.; II, 20 |
| Hirsauer Reform, Missale 1518 (Einsiedeln 577): II, 19 | Straßburg 1520: I, 39; II, 31, 48 |
| Jesperssøn 1573: I, 7 ff. | Tarantaise o. J.: II, 32 |
| – 1637: I, 7 ff. | Toul 1516: II, 27 |
| Karthäusermissale: I, 51 u. ö. | Tournai 1540: I, 53; II, 25 |
| Köln 1506: I, 50; 53; II, 18, 49 | Urgel 1509: II, 32 |
| Konstanz 1504: I, 39 | Utrecht 1497: I, 48 f. |
| Kopenhagen 1510: I, 7 ff.; 32 f.; 42; II, 7 ff., 15 | Verdun 1481: II, 16 |
| Laon 1491: II, 24 | Vienne 1534: I, 53; II, 32 |
| Langres 1520: II, 19 | Worms 1522: I, 39; II, 28 |
| Lausanne 1493: I, 37; II, 29 | Würzburg 1496: I, 39 |
| Leipzig 1495: I, 40 | Zisterziensermissale 1487: II, 27 |

Studien zur Vokalpolyphonie II

Von POVL HAMBURGER

Die vorliegende Untersuchung befasst sich mit einigen Detailproblemen – betreffs der Dissonanz- bzw. der Melodiebehandlung – in der Vokalpolyphonie des 16ten Jahrhunderts und bildet mithin eine Weiterführung meiner früher erschienenen *Studien zur Vokalpolyphonie* (Kopenhagen u. Wiesbaden 1956).

Verkürzungen.

- Amb.V = Ambros, A. W.: Geschichte der Musik, Bd. V (O. Kade). Leipzig 1911.
JepI = Jeppesen, Knud: Italia Sacra Musica I–III. Wilhelm Hansen 1962.
JepK = Jeppesen, Knud: Kontrapunkt (Vokalpolyfoni). 2. Ausg. Wilh. Hansen 1946.
JepL = Jeppesen, Knud: Die mehrstimmige Laude um 1500. Leipzig–Kopenhagen 1935.
JepM = Jeppesen, Knud: Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina Vol. XVIII–XIX. Rom 1954. Le messe di Mantova.
JepP = Jeppesen, Knud: Der Palestrinastil und die Dissonanz. Leipzig 1925.
MorrisC = Morris, R. O.: Contrapuntal Technique in the sixteenth Century. Oxford 1922.
P. = Palestrina, P. da: Werke, Bd. 1–XXXIII. Leipzig 1862–1903.
V. = Victoria, Th. L.: Opera omnia, Tom. I–VII (Ph. Pedrell). Leipzig 1902 ff.
W. = Willaert, Adrian: Opera omnia (H. Zenck). Corpus Mensurabilis Musicae, Roma 1950 ff.

Die Notenzitate werden durch vier Ziffern bezeichnet. P.V. 97,1,1 bedeutet also: Palestrina, P. da: Werke. Bd. V S. 97, System 1, Takt 1. Steht vor der letzten Ziffer ein +, bedeutet es, dass man die Takte von rechts nach links zählt; 1,+2 bedeutet also: 1. System, zweit-letzter Takt.

I. DIE SYNKOPENDISSONANZ

Zu den Grundregeln für die Verwendung der Synkopendissonanz in der Vokalpolyphonie des 16ten Jahrhunderts gehört die Forderung, dass sie auf betonter Zählzeit auftritt und sich (stufenweise bis zur unvollkommenen Konsonanz hinab) auf der folgenden unbetonten Zählzeit auflöst. Mit anderen Worten, diese Formulierung besagt, dass die Dissonanz Halbnotenlänge haben muss, wo die Halbnote Zählzeit ist.

Wie genau wird nun diese Regel innerhalb der klassischen Vokalpolyphonie in der Praxis befolgt? Ausnahmen in Form einer Auflösung nach Viertellänge

(halber Zählzeit) – und somit innerhalb der Zählzeit selber – kommen hin und wieder vor, es fragt sich aber, ob in solchen Fällen Lizenzen und damit Stilbrüche vorliegen, oder ob umgekehrt ein solches Verfahren als legitim zu betrachten ist. Da diese Frage noch nicht hinreichend erhellt zu sein scheint, wird im folgenden eine nähere Stellungnahme zu diesem Problem versucht.

1. Synkopardissonanz als Viertel auf dem Platz einer betonten Halbnote

In JepP sind P. 236 einige Beispiele angeführt, welche ergeben, dass man noch bei den früheren Niederländern und Engländern (wenn auch mehr ausnahmsweise) die Vierteldissonanz auf betonter Zählzeit und dazu noch aufwärts aufgelöst finden kann¹. Davon ausgehend wird folgendes angeführt:

»Auf dem Platze der ersten und dritten Halbnote im Takte wird diese Dissonanzbehandlungsform in der Palestrinamusik nur verwendet, wo die Weiterführung der Dissonanz abwärtsgehend ist«.

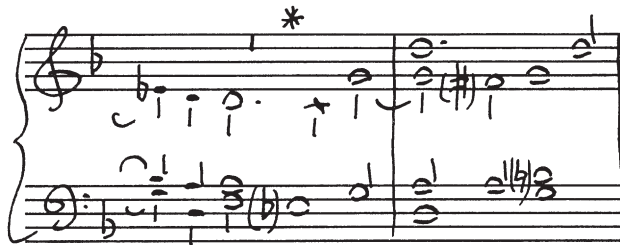
Zwei Beispiele, durch einen Hinweis auf zwei weitere Belege ergänzt, erhellen dann diese Behauptung.

In dem oben angeführten Passus vermisst man jedoch eine Ausführung darüber 1) ob vielleicht weitere Belege als die angeführten nachweisbar sind, 2) ob das betreffende Verfahren – ungeachtet des grösseren oder kleineren Ausmasses der tatsächlichen Verwendung – faktisch als stilistisch legitim anzusehen ist.

Eine nähere Untersuchung betreffs der ersten dieser Fragen, hat drei weitere Belege an den Tag gebracht, und wenn vielleicht auch einzelne andere meiner Aufmerksamkeit entgangen sein mögen, ist die Gesamtzahl sicherlich nicht

P. XIV, 31,3,+3

ex. 1



1. Es scheint jedoch zweifelhaft, ob auch das dritte der angeführten Beispiele (aus einer Messe von Christopher Tye) mit Recht in dieser Kategorie gehört. Die eigentliche Auflösung des Tons c in der Oberstimme, die als Quarte in einem 6/4-Vorhalt vorkommt, erfolgt jedoch erst auf der folgenden unbetonten Zählzeit und dort auf normaler Weise stufenweise abwärts. Man sollte wohl den eingeschobenen Viertel-d einfach als Ornament (Nachschlag) auffassen. Von derselben Beschaffenheit sind die aus Morris C P. 68 (Beispielsammlung) angeführten Fälle, auf welche in JepP l.c. ebenfalls hingewiesen ist.

gross. Nicht weniger interessant ist jedoch, dass sämtliche sieben festgestellte Belege bei eingehenderer Beobachtung ausgesprochen lizenzhaft sind, sie haben sogar in den meisten Fällen weitere stilistische Unregelmässigkeiten nach sich gezogen. Um dieses zu erhellen, werden sämtliche Belege im folgenden angeführt und erläutert.

Die Auflösung nach Viertel hat in Bsp. 1 annähernd den Charakter eines Portaments mit Erwartung auf Wiederholung des Tons *c* als Halbnote. Der Quintensprung aufwärts scheint durch den Wunsch motiviert zu sein, den Themasatz im Sopran möglichst schön zu gestalten.

P. XV, 39,1,+1

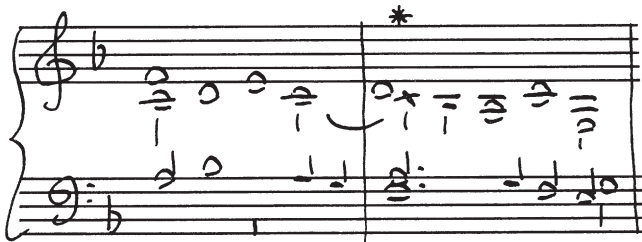
ex. 2



Durch seine Form mit Beispiel 1 eng verwandt, wenn auch »freiwilligeren« Charakters, da die Dissonanzbindung ohne weiteres hätte ausgelassen sein können. Die Bindung in der Oberstimme ist jedoch notwendig zur Vermeidung von Quintenparallelen; die Quartensbindung in der Mittelstimme, die dieser einen rhythmisch geschmeidigeren Verlauf verleiht, ist analog mitgenommen.

P. V, 97,1,1

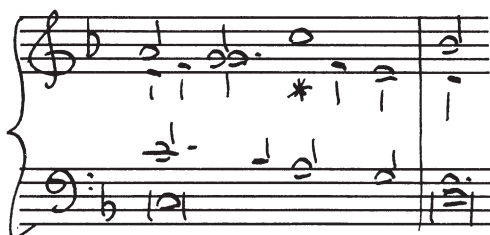
ex. 3



Die Dissonanz tritt hier in einen 6/5-Zusammenklang ein. Die normale Auflösung eines solchen Zusammenklangs erfolgt zum Dreiklang auf der Obersekunde. Übrigens genügt es nicht, dass der überbundene Ton wie hier eine Konsonanz mit der Stimme, gegen welche er dissoniert, eingeht; die durch die »Auflösung« entstehenden neuen Dissonanzen zum Bass sowohl als zum Tenor sind unkorrekt. Übrigens kommen Parallelquinten zwischen zweitem und drittem Schlag vor.

P. XII, 61,5,3

ex. 4



Hier liegt eine ähnliche Unregelmässigkeit vor, indem die Dissonanz sich in einen 6/4-Zusammenklang »auflöst«.

P. V, 152,1,+3

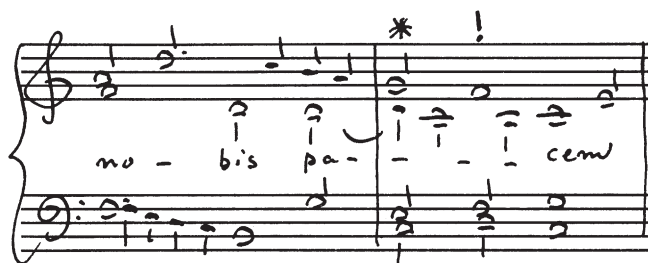
ex.5



Die Dissonanz ist hier hervorgezwungen durch die streng kanonisch imitierende Satzanlage.

P. XI, 20,3,+4

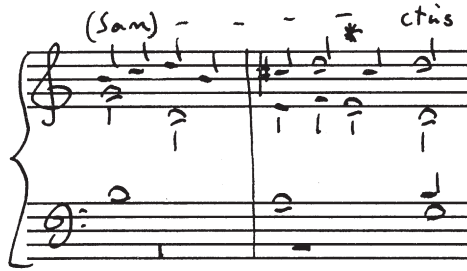
ex. 6



Diese Stelle (vgl. den 2ten Taktschlag) verstösst zugleich gegen die Regel, die Bindung von Viertel zu Viertel verbietet, es sei denn, dass eine (eventuell momentane) Viertelzählung vorliegt. Analoge Belege finden sich zwar keineswegs selten, stehen aber dann überall mit einer und derselben Formel in Verbindung, nämlich die Kadenzwendung mit »konsonierender« Quarte, beispielsweise:

JepM I, 191,3,2

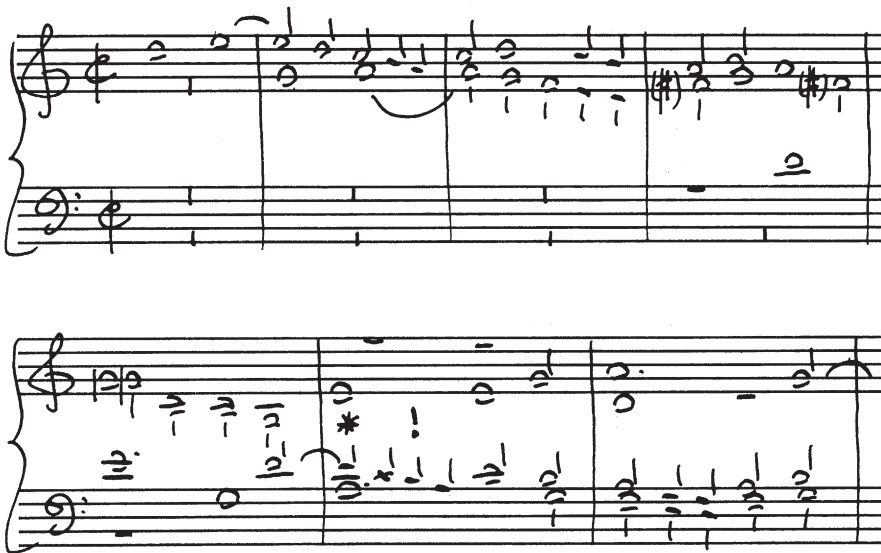
ex. 7



Inwiefern hier Viertelzählung vorliegt, oder ob die Wendung mit einem hinzuzudenkenden Ritardando verbunden ist, lässt sich nicht entscheiden. Auffallend ist jedenfalls bei Halbnotenzählung die unregelmässige Textunterlegung, der Silbenwechsel nach Viertel, was auch analog in Bsp. 6 zu beobachten ist, das mithin einer vergrößerten Nachahmung der Wendung mit »konsonierender« Quarte ähnlich sieht. Beide Bindungen dienen übrigens als Umgehung von Quintenparallelen.

JepM I, 90,2,1 ff.

ex. 8



Es handelt sich um paarweise kanonische Durchführung eines Themas. Die im 6ten Takt vorgenommene Änderung, die übrigens mit sich geführt hat, dass die Sekundendissonanz auf dem 2ten Taktteil unkorrekt wird, scheint unmittelbar ganz eine Begründung zu entbehren. Sie ist vielleicht doch so zu erklären, dass es mit dem Wiedereintreten des Soprans notwendig wurde, die Weiter-

führung des Tenors umzuändern, wodurch – ohne die vorgenommene Variante – folgendes sequenzhaftes Bild hervorgerufen worden wäre:

ex. 9



Udenkbar ist es jedoch nicht, dass die Tenorbindung zugleich (vielleicht allein) dazu dienen soll, den Eindruck von den »Ohrquinten« entgegenzuwirken, die sonst durch die Stimmenkreuzung entstehen würden.

Die Feststellung des Lizenzhaften in der sparsamen Verwendung der Synkopen- und dissonanz als Viertel an der Stelle einer betonten Halbnote in der Palestrinamusik, hat indessen nicht nur stilhistorisches, sondern auch praktisch-pädagogisches Interesse, in bezug auf die Schulung in vokalem Kontrapunkt auf der Grundlage der Palestrinamusik. In JepK P. 139 wird dieses Verhältnis folgendermassen erklärt:

»Es ist ferner notwendig, darüber im klaren zu sein, dass Viertel, die zu vorhergehender unbetonter Halbnote überbunden sind, nur ausnahmsweise dissonieren sollten, d. h. ungerade:«



Danach wird ein Beispiel von der normalen Behandlungsweise gezeigt.

Der zitierten Formulierung fehlt es keineswegs an Vorbehalten, aber da die Kontrapunktstudierenden erfahrungsgemäss in bezug auf die ganz konkrete Bedeutung des Wortes »ausnahmsweise« oft verwirrt sind und folglich zu der Auffassung neigen, man könne im Notfall dieses Verfahren wagen, wäre es vielleicht besser, den Gebrauch davon direkt zu untersagen². Gleichzeitig hätte man auf tatsächlich verwendbare Ausnahmen hinweisen können – solche, die jedoch in Wirklichkeit nur scheinbar sind – nämlich die ausgeschmückten Auflösungsweisen bei Portament oder Drehung, wodurch die eigentliche Auflösung ja eben erst auf der folgenden unbetonten Zählzeit erfolgt. Diese Manier findet man erst später und in anderem Zusammenhang (P. 141 und 142) behandelt, sie

2. In gutem Einklang mit dem Verbot gegen aufwärtsgerichteten Sprung von betontem Viertel aus und gegen aufwärtsgehender Drehung bei weitergeführter Viertelsbewegung – Formen, die trotzdem als Lizenz in wesentlich grösserem Ausmass als die Synkopen- und dissonanz als Viertel vorkommen.

hätte aber ihren Platz im Zusammenhang mit der Erörterung der Vierteldissonanz einnehmen sollen ³.

2. Synkopensdissonanz als Viertel auf dem Platz einer unbetonten Halbnote

a) Aufwärts.

Was diese Behandlungsweise betrifft, ist es in JepP, P. 235, erwähnt, dass es in der Palestrinamusik oft vorkommt, dass die Dissonanz durch einen Sekundenschritt aufwärts weitergeführt wird. Als Beispiel wird u. a. folgendes angeführt:

P. V, 38,4,2

ex. 12

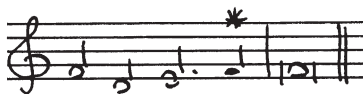


3. Wenn die Erscheinung Portamento hier erwähnt wird, möchte ich die Gelegenheit nutzen, darauf aufmerksam zu machen, dass man in JepK einen ganz klaren Nachweis davon vermisst, dass dieses Wirkungsmittel unter *allen* Umständen seinen Platz vor *unbetonter* Halbnote hat. Das geht zwar indirekt aus den hier angeführten Beispielen hervor, aber da es sich in diesem Falle um eine der sehr wenigen Stilregeln handelt, die – soweit meine Erfahrung reicht – nirgends in der Palestrinamusik durchbrochen sind, sollte sie wohl ausdrücklich hervorgehoben worden sein. Jedenfalls passiert es nicht ganz selten, dass in Schülerarbeiten wahrscheinlich in gutem Glauben von dieser Regel abgewichen ist. Der Mangel an einer erschöpfenden Darstellung von dem Gebrauch des Portaments ist um so mehr spürbar, als es bei der ersten breiteren Erörterung dieses Wirkungsmittel (JepK P 92) nachgewiesen ist, wie man es bei den früheren Niederländern und Italienern als Formen beobachtet, die der Palestrinamusik fremd sind, und zwar stufenweise aufwärts oder sprungweise hinab. Es bleibt unerwähnt, dass die angeführten Beispiele gleichzeitig die Weiterführung zu *betonter* Taktzeit zeigen (was also auch nicht zum Palestrinalstil gehört). Dasselbe gilt auch für die Darstellung in JepP, P. 163 ff.

Die von mir einzig bekannte Verwendung der archaischen Portamentformel nach 1550 findet sich bei Victoria:

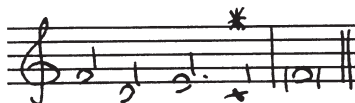
V. I, 90,2,3

ex. 11 a



Wohlgermerkt in der Ausgabe 1572, später – in der Ausgabe 1585 – bezeichnenderweise folgendermassen geändert:

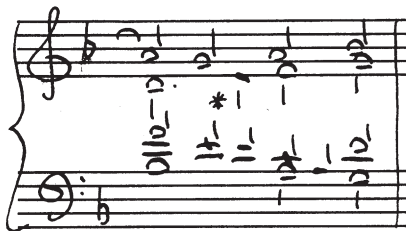
ex. 11 b



In einer zusammenfassenden Betrachtung dieser Erscheinung wird indessen hervorgehoben, dass man in der Palestrinamusik wahrscheinlich nur die Bindungen auf der 1. und 3. Halbnote als wirkliche Vorhalte aufgefasst hat, während man keine eigentlichen Synkopendissonanz-Empfindungen bei Viertel-Synkopen auf den unbetonten Halbnoten hatte. Zweifellos verhält es sich so, aber man könnte gewiss weitergehen und fragen, ob Beispiele dieser Art systematisch gesehen überhaupt ihren Platz unter den Synkopendissonanzen einnehmen, ob sie in dieser Hinsicht nicht eher anderswohin gehören. Man wird nämlich bei genauerer Beobachtung des angeführten Belegs sehen, dass die steigende Weiterführung der Dissonanz zu neuer Dissonanz erfolgt, obendrein zur Dissonanz mit sämtlichen übrigen Stimmen. Dieses allein verstösst gegen diejenige der Grundregeln für Synkopendissonanz, die Auflösung in Konsonanz erfordert. Dieselbe scheinbare Unregelmässigkeit lässt sich in einem erheblichen Teil der übrigen angeführten Beispielen beobachten, in gewissen Fällen mit sogar noch schärferer Dissonanzwirkung, beispielsweise:

P. V, 136,3,4

ex. 13



wo die Weiterführung gleichzeitiges Zusammenklingen von grosser Sekunde und von Tritonus hervorruft.

Allem Anschein nach ist es in solchen Fällen notwendig, die mit dem Dissonanzverhältnis zusammengehörigen Stimmen einer anderen Betrachtungsweise zu unterziehen – sie als *durchgehende* Dissonanzen zu betrachten, und zwar als steigende bzw. betont fallende (im letzteren Fall gesetzmässig nach längerem Notenwert). In dieser Weise betrachtet verschwindet der illegitime Anschein, der doch an diesen Wendungen haften würde, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt Synkopendissonanz sehen sollte.

Grössere Aufmerksamkeit steht indessen einer anderen Art dieser Dissonanzen zu, unangesehen ob man sie als Synkopendissonanz oder als Durchgang einschätzt. Gemeint ist, was man wohl in Wirklichkeit als durch Punktierung verschobene steigende Terzen- oder Sextenparallelen mit dadurch entstehender Quarten-, Sekunden- oder Septimendissonanz definieren müsste:

ex. 14



– eine Art der Dissonanzbehandlung, die in JepK, P. 139 als völlig legitim angeführt ist. Eine systematische Untersuchung hat indessen erwiesen, dass dies nicht zutrifft, dass ganz im Gegenteil die Möglichkeiten für die Verwendung dieser Dissonanzform äusserst begrenzt sind – etwas freier, was die Quarte betrifft, aber praktisch genommen ausgeschlossen, wo es die schärferen Dissonanzen Sekunde und Septime gilt. Als Dokumentation sei folgendes angeführt.

1) Quartendissonanz bei Verschiebung von Parallelerzen kommen in der Palestrinamusik allein in Fällen wie diesen vor:

P. XI, 42,2,+3

ex. 15



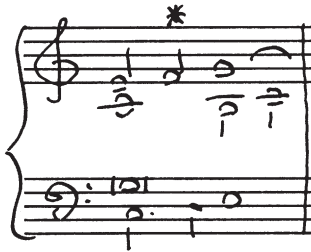
P. XII, 111,3,+4

ex. 16



– also mit der Dissonanz zwischen Mittelstimmen oder zwischen Mittel- und Oberstimme untereinander, dagegen nicht zwischen den Aussenstimmen und folglich auch nicht in zweistimmigem Satz. Eine scheinbar so harmlose Situation wie z. B. die folgende ist, soweit mir bekannt, nirgends anzutreffen:

ex. 17

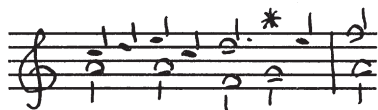


Die einfache Erklärung für diese unterschiedliche Behandlung von der steigenden Quarte ist indessen, dass es sich in den angeführten Palestrina-Beispielen nur um Teildissonanz handelt – die durchgehende Halbnote bildet im Verhältnis zum Bass Konsonanz (Sexte). In dem erdachten Beispiel liegt dagegen Dissonanz zum Bass vor.

2) Wesentlich strenger ist, wie schon erwähnt, das Verhältnis zu den Sekunden- und Septimendissonanzen. Während nämlich rhythmisch verschobene Parallelen unter Beibehaltung der Konsonanz (Sexte-Quinte-Sexte) in der Palestrinamusik gang und gäbe sind, z. B.:

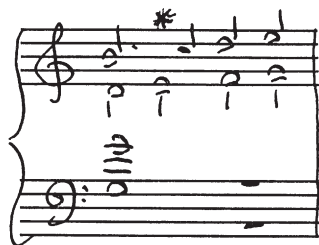
P. IV, 90,3,+4

ex. 18



P. V, 85,1,1

ex. 19



– scheint die freie Verwendung von Konstruktionen folgender Art:

ex. 20



völlig beispiellos in vokalphonyphoner Praxis. Auf jeden Fall ist es mir nur in vier Fällen gelungen, diese Behandlungsweise nachzuweisen, von welchen die drei in Bezug auf die Stimmführung strengem kanonischem Zwang unterworfen sind:

JepI, I, 167,1,2

ex. 21



P. VIII, 21,2,+3

ex. 22



V. II, 7,3,4

ex. 23



Besonderer Art ist das vierte Beispiel:

P. XVIII, 79,2,+1

ex. 24

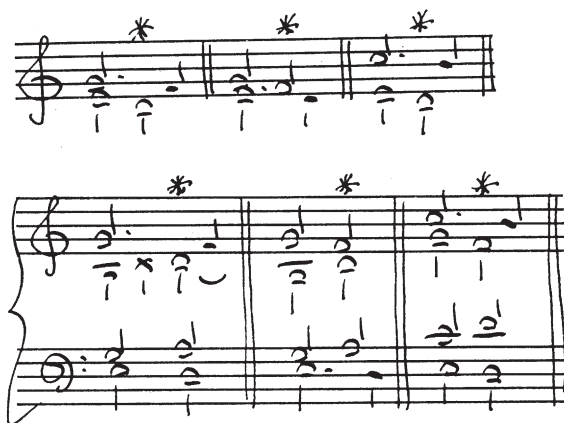


Auch in diesem Fall liegt kanonische Imitation vor. Während aber in den zuerst einsetzenden Stimmen die drei ersten Töne alle Halbnotenwert haben, punktiert die zuletzt einsetzende Stimme die zweite Halbnote mit der scharfen, steigenden Dissonanz als Folge. Da keine satztechnische Begründung für die in dieser Weise so verwendete Variante vorliegt, sind die Dinge hier – mit den oben angeführten Beispielen in mente – eigentlich auf den Kopf gestellt. Der Gedanke, dass die Punktierung etwa auf Fehlesung vom Manuskript oder auf Druckfehler im Originaldruck oder in der Neuausgabe zurückzuführen sei, mutet mithin nicht völlig unbegründet an.

b) Abwärts.

Für die fallenden Dissonanzen dieser Kategorie kann man dieselbe Regel aufstellen, die bei den steigenden zu beobachten waren: in Aussenstimmen angebracht – und somit auch in zweistimmigem Satz – erfordern sie Motivierung durch Stimmführungszwang, der auf strenger kanonischer Imitation beruht. Wendungen wie die folgende haben also in freiem Satz in der Palestrinamusik keine Berechtigung:

ex. 25



Während die durch kanonischen Zwang zu erklärenden steigenden Dissonanzen, wie oben gezeigt, nur als blosse Ausnahmen festzustellen sind, und zwar dessenungeachtet, zwischen welchen Stimmpaaren sie vorkamen, haben die in derselben Weise entstandenen fallenden (Aussenstimmen-) Dissonanzen sich doch in der verhältnismässig höheren Anzahl von 20 aufzählen lassen – eine Erscheinung, die vermutlich auf den allgemeinen Unterschied in der Auffassung von »auf« und »nieder« in der Palestrinamusik zurückzuführen ist (vgl. die Behandlung von Sprüngen, von Drehung in Viertelnoten und von durchgehender Zählzeitdissonanz).

Als Dokumentation seien im folgenden sämtliche aufgefundenen Belege angeführt.

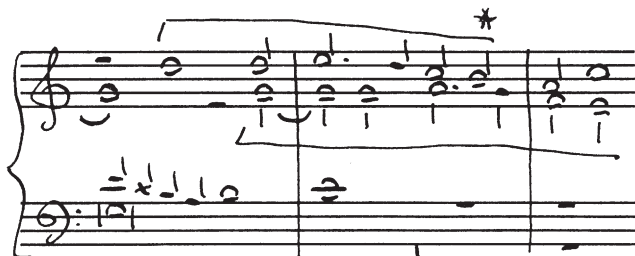
P. XI, 119,4,4

ex. 26



P. V, 71,3,+3

ex. 27



P. V, 181,2,+2

ex. 28

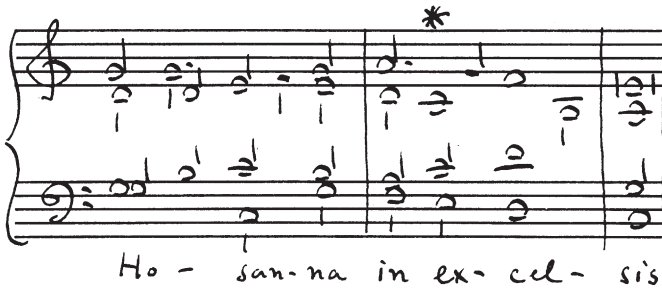


Siehe weiter: P. II, 13,3,2; III, 56,3,2; V, 43,1,+2; 62,4,+3; 71,4,+3; 157,4,1; VIII, 150,2,4; IX, 148,2,+2; XI, 5,2,2; 112,1,+2; XII, 27,1,+2; 187,4,1; XVIII, 135,3,2; XXII, 57,2,4; XXIII, 4,1,3; XXIV, 43,3,4; JepM, II, 187,5,+2.

Ein Beispiel von etwas freierer Beschaffenheit ist schliesslich folgendes:

JepM I, 198,2,+2

ex. 29



Der Bass ist indessen thematisch und die Punktierung in der Oberstimme erforderlich zur Umgehung von Quintenparallelen.

Aus der obigen Darstellung geht also hervor, dass eine freie Verwendung der unter den Bsp. 14,17,20 und 25 angeführten Dissonanzformen, wo die Dissonanz in Aussenstimmen auftritt, dem Palestrinastil fremd sind. Nicht nur findet man sie recht selten vor, die steigenden Dissonanzen sogar nur als reine Ausnahmen, zugleich aber nur als Ergebnis kanonisch gebundener Stimmführung.

Wie ist nun dieses Verhältnis zu erklären? Wahrscheinlich in derselben Weise als wo es sich um die Synkopen-dissonanz als Viertel auf betontem Taktteil handelt – also von der tactus-Auffassung der damaligen Zeit heraus. Prinzipiell wird darauf angespielt, dass die Dissonanz die Dauer der Zählzeit bekommt, bei Halbnotenzählung also den Wert der Halbnote, wodurch Auflösung innerhalb des Schlages selbst vermieden wird. Setzt man die Synkopen-dissonanz auf den Platz unbetonter Zählzeit, wird man selbstverständlich dieser Forderung nicht gerecht.

Daher vermeidet man womöglichst solche Dissonanzen in den Fällen, wo sie sich am stärksten geltend machen, nämlich in zweistimmigem Satz bzw. in mehrstimmigem Satz in den Aussenstimmen, und duldet allein solche Wirkungen, die durch streng gebundener Stimmführung automatisch an den Tag kommen. Dieses sollte in der sich auf den Palestrinastil gründenden Kontrapunktlehre berücksichtigt werden.

II. ÜBER »ISOLIERTE« VIERTEL AUF BETONTER UND UNBETONTER TAKTZEIT

In JepK wird auf P. 137 vor isolierter Ansetzung von zwei Vierteln auf den Platz einer betonten Halbnote im Takt gewarnt. Insofern mit Recht, als eine solche Bewegung rhythmisch etwas eckig anmuten kann, und diese Wendung gehört ja auch nicht zu den häufigeren in der Musik der Palestrinazeit. Auf der anderen Seite jedoch ist von etwas im eigentlichen Sinne Ausnahmsweisen nicht die Rede, – so habe ich bei einer Durcharbeitung von den Werken Palestrinas in 88 Fällen diese Wendung aufgezählt, davon die 66 mit stufenweiser, die 22 mit sprungweiser Behandlung der beiden Viertel.

Ein erheblicher Teil der aufgefundenen Belege haben einleuchtenden Lizenz-Charakter, dies z.B.:

JepM I, 59,3,2

ex. 30



Umgehung von Quintenparallelen! Siehe Entsprechendes P.V 20,1,2 (Oktavenparallelen).

P. XI, 44,2,4

ex. 31

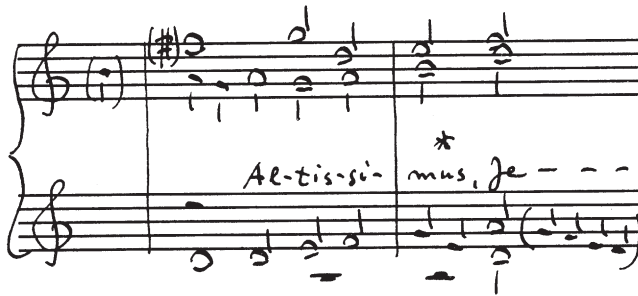


Der Gleichgewicht-Sprung ist hier angesetzt zur Umgehung ungünstiger Intervallfolge. Siehe weiter P. IX, 168,2,+2; XII, 117,3,2; XVII, 67,1,+2.

Nicht seltener indessen trifft man Wendungen dieser Art in freiwilliger Verwendung, d. h. ohne zwingende stimmenführungsmässige Begründung, z.B.:

JepM I, 137,3,1

ex. 32



Der Gleichgewicht-Sprung ist hier vermeintlich von dem Wunsch heraus zu verstehen, den direkten Skagalang zum Hochtou a zu brechen, wodurch übrigens der ungünstige Silbenwechsel nach Viertel mit in den Kauf genommen ist.

P. III, 16,1,+1

ex. 33



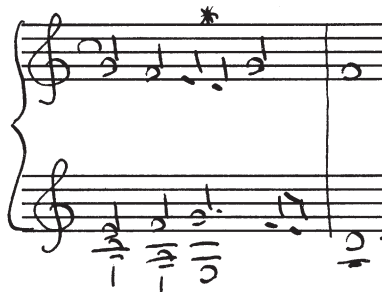
P. III, 26,1,+3

ex. 34



P. XVII, 135,2,2

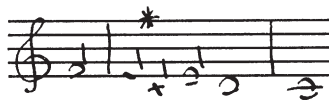
ex. 35



Es hätte keine Ausserachtlassung von den Regeln des Gleichgewichts bedeutet, falls in Beispielen wie diesen die beiden Viertel vom Halbnotenterzprung aufwärts ersetzt gewesen wären. Nichtsdestoweniger fragt es sich, ob die Aufteilung der betonten Halbnote in zwei Viertel in Situationen wie den angeführten nicht eher dazu dient, dem Verlauf Geschmeidigkeit zu verleihen.

P. XVII, 92,3,+1

ex. 36



Der Terzensprung wehrt hier den sonst etwas schleppenden Lauf dreier aufeinanderfolgenden stufenweise fallenden Ganznoten. Vgl. die analogen Beispiele P. VIII, 171,1,2; XVIII, 57,1,2.

P. XIX, 84,3,4

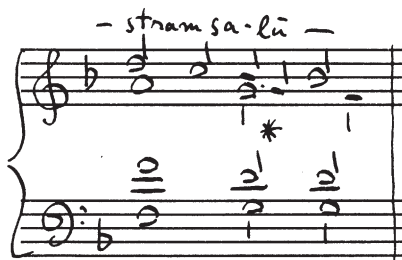
ex. 37



Der Terzensprung c-a wirkt hier auffrischend, indem er den stillstehenden Eindruck der Halbnotenfolge c-d-c-d-c bricht. Vgl. eine ähnliche Situation P. XIII, 80,3,+3.

P. XX, 33,3,+2

ex. 38

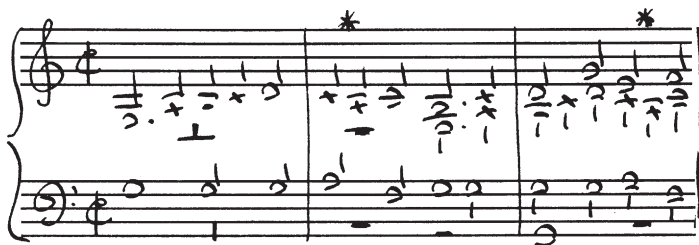


Das kurze Melisma auf der Silbe »lu« hätte mit Ganznote ausgewechselt werden können. Es fragt sich jedoch wieder, ob die Aufteilung in zwei Viertel + Halbnote dieser Wendung nicht vorzuziehen wäre – die durch die Punktierung des Alts entstandene Komplementarrhythmik scheint mir ebenfalls ein Gewinn zu sein.

Dass schliesslich isolierte, betont angesetzte Viertel auch thematisch vorkommen können, zeigt folgendes Beispiel, nochmals mit gänzlich freiwilliger Aufteilung einer Ganznote:

P. XXIV, 73,3,1

ex. 39



Auch in dieser Situation scheinen trotz allem die betont angesetzten Viertel + Halbnote liegender Ganznote vorzuziehen zu sein, welche durch die so ent-

standene rhythmische Stockung den folgenden Aufschwung eines wesentlichen Teils seiner Wirkung beraubt hätte.

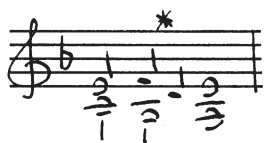
Alles in allem darf man daher wohl von der hier behandelten rhythmischen Wendung sagen, dass obgleich die Formel quantitativ betrachtet keineswegs die Palestrinamusik kennzeichnet, lässt sie sich doch kaum als direkt stilfremd auffassen. In mehreren Fällen hat das Verfahren zwar offensichtlichen Charakter eines »Notbehelfs« (u. a. Umgehung verbotener Parallelen oder ungünstiger Intervallfolge), aber mindestens eben so oft ist es ungezwungen verwendet und dann nicht selten eher mit ästhetischem Gewinn.

Im Gegensatz zu den isoliert betont angesetzten Vierteln sind diese auf dem Platz einer unbetonten Halbnote rhythmisch gesehen in allen Fällen von guter Wirkung, und so sind auch Wendungen dieser Art dermassen an der Tagesordnung in der Palestrinamusik, dass ihre Zahl annähernd Legion ist. Auf der anderen Seite sind die melodischen (intervallmässigen) Möglichkeiten wesentlich begrenzter, ein Verhältnis, das anscheinend einer etwas genaueren Bestimmung bedarf, als es bisher in der vokalén Kontrapunktlehre vorgenommen worden ist ⁴.

Während so die betont angesetzten Viertel, wie es aus dem Vorhergehenden hervorgegangen sein wird, in verhältnismässig weitem Umfang Sprünge verwenden, soll es betont werden, dass stufenweise Führung als eine unerlässliche Bedingung zu betrachten ist, wo die Viertel auf dem Platz einer unbetonten Halbnote stehen. Die verschwindend wenige Ausnahmen, die in dem Gesamtwerk Palestrinas nachzuweisen sind, dienen somit durch ihren gesamten Charakter nur der Bestätigung dieses Stilgesetzes. Es handelt sich um folgende fünf Beispiele:

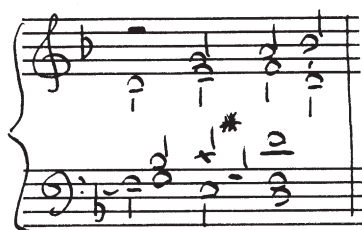
P. XVI, 61,1,4

ex. 40



JepM II, 103,1,2

ex. 41

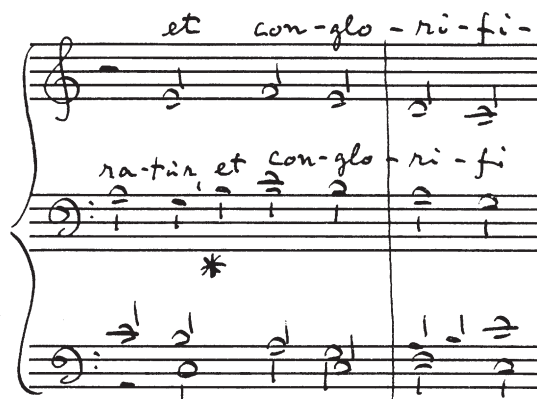


Der Sprung ist hier zur Umgehung von Parallelquinten unternommen und gründet sich also auf Lizenz.

4. Ich bin dem Komponisten, Professor Finn Höfding deshalb Dank schuldig, weil er meine Aufmerksamkeit auf dieses Verhältnis hingeleitet hat.

JepM I, 66,3,3

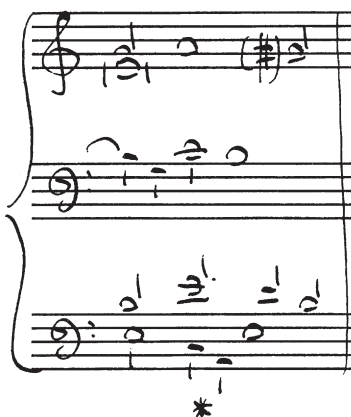
ex. 42



Der aufwärtsgerichtete Terzensprung zu unbetontem Viertel ist an sich unkorrekt; Tenor I, der dem Themasatz »per fauxbourdon« folgt, ist indessen, was die Textlegung betrifft, in Zeitnot und ist folglich dazu gezwungen, den ersten Ton zu Viertelwert abzukürzen.

JepM I, 45,1,3

ex. 43.



Unmittelbar würde man es wohl natürlicher finden, wenn der unruhig springende Bass den Ton a durch einen stufenweise durchgehenden d ersetzt hätte.

P. XXI, 5,1, +2

ex. 44



Der harmonisch belanglose Sprung f-d, der den Klang seiner Terz beraubt, ist vermutlich auf den Wunsch, die unmittelbare Wiederholung der Töne f-e zu vermeiden, zurückzuführen. Unregelmässig ist hier zugleich der zu unbetontem Viertel aufwärtsgerichtete Sprung d-f, der zur Umgehung paralleler Oktaven dient.

Als die einzigen ganz üblichen Wendungen dieser Art lassen sich dann aufzeichnen:

ex. 45



welche zugleich durch sowohl stufenweise Einführung als stufenweise Weiterführung der Viertel charakterisiert sind, wobei es keinen Unterschied macht, ob der erste Ton überbunden ist oder nicht, so wie auch ob der letzte Ton den Wert einer Ganznote, Halbnote oder einer punktierten Halbnote hat.

Eine recht übliche Variante des Beispiels 45b erweitert die Formel zur Umfassung von fünf Tönen, indem die Zurückführung durch einen steigenden Terzsprung in fallenden Stufengang übergehend erfolgt – normalerweise in dem Zusammenklang begründet:

JepM II, 190,3,1

ex. 46



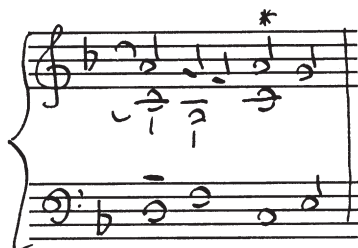
P. III, 77,4,2

ex. 47



JepM II, 96,2,+2

ex. 48



In den Bsp. 47 und 48 dient der Sprung zur Umgehung von Quintenparallelen, wodurch im allgemeinen 6/4-Vorhalte entstehen. Das letzte kann jedoch

auch ohne gleichzeitigen Stimmführungszwang auf diesem Wege entstehen, beispielsweise in folgender recht üblichen Kadenzwendung:

P. XIX, 24,2,+1

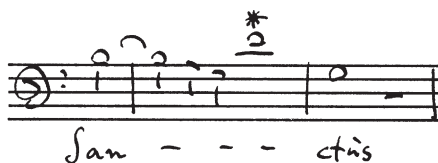
ex. 49



Mehr ausnahmsweise findet man grössere Sprünge als die Terz, und es ist bemerkenswert, dass solche Sprünge so gut wie überall zu breiten Notenwerten (Ganznote oder Brevis) in Verknüpfung mit Phrasenschluss erfolgen, z.B.:

JepM I, 115,3,3

ex. 50



JepM I, 103,3,3

ex. 51



JepM I, 105,2,3

ex. 52

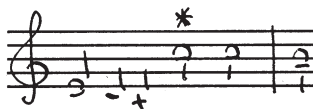


Siehe weiter die analogen Beispiele: P. III, 3,1,+4; IV, 57,1,4; 72,2,+2; VI, 6,1,3; VIII, 85,4,4; XI, 111,1,1; XVIII, 42,2,+2; XIX, 66,3,4; XX, 120,3,3; XXV, 193,2,3. Mit Quartensprung: P. V, 165,2,3; VIII, 39,1,4; XIII, 64,3,+1; 70,3,2 (hier thematisch angewandt!); XXII, 126,1,+2; JepM I, 8,3,+1.

Anscheinend als Unikum mit Oktavensprung:

P. XXIII, 1,+2.

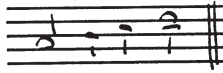
ex. 53



Während die im Bsp. 45 angeführten Figuren in so grosser Zahl in der Palestrinamusik vorkommen, dass der Versuch, die Zahl derer zu ermitteln nicht

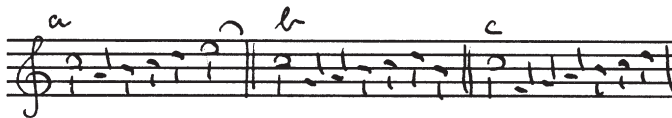
zu überwältigen sein würde, ist die Umkehrung von Bsp. 45 a so spärlich vertreten, dass die gesamte Anzahl innerhalb des Palestrinaschen Werkes kaum an die 50 erreicht:

ex. 54



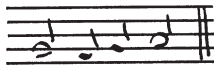
Dieses Verhältnis findet man in JepK, P. 135 f. erwähnt; es wird gleichzeitig stilpsychologisch begründet, u. a. von dem damaligen Gefühl für den Unterschied zwischen »auf« und »nieder«. In dieser Verbindung wird hervorgehoben: »Viel besser macht man hier als Anfang einen Sprung abwärts, was nach dem Gesetz des Gleichgewichts natürliche Geschwindigkeit in steigender Richtung zur Folge hat«. Dies wird dann durch folgende Beispiele gezeigt:

ex. 55



Es ist jedoch bemerkenswert, dass es sich in den angeführten Beispielen um fortgesetzte Bewegung in Vierteln handelt. Begrenzt man die Figuren bis auf die beiden »isolierten« Viertel, werden gleichzeitig die Möglichkeiten, vor dem Anfang eine Bewegung nach unten zu machen, in hohem Grade beschränkt. Einigermassen verbreitet ist nur die stufenweise Drehung:

ex. 56



insofern als ihre Zahl in den Werken Palestrinas sich doch auf 33 beläuft. Mit Sprüngen jedoch nur als reine Ausnahmen, indem die Terz nur in 7, die Quarte nur in 6 Fällen vorkam⁵. Grössere Sprünge sind nicht auffindbar.

Es ist ferner der Beachtung wert, dass die Möglichkeiten für die Ansetzung von zwei steigenden Vierteln nach betonter Halbnote auch in anderen Hinsichten wesentlich begrenzter ist, als wo es sich um längere Viertelmelismen handelt. Während so in zuletzt erwähntem Fall die Viertelreihe ohne weiteres ihren Anfang sowohl von der Tonwiederholung als von aufwärtsgerichtetem Sprung nehmen kann – Melismaformen, die es in der zeitgenössischen Musik in Hülle und Fülle gibt:

5. Siehe dazu: P. VI, 62,2,2; 83,1,+2; IX, 48,1,+3; 52,2,+4; XVII, 119,2,2; 120,2,4; XXV, 18,3+2 (Tertz). – P. V. 179,1,+3; VI, 83,2,+2; IX. 202,2,2; XVII, 79,3,+1; XIX, 69,3+2; XXIV, 123,+2 (Quarte).

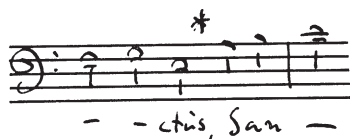
ex. 57



ist eine ähnliche Behandlungsweise offensichtlich nicht stilgerecht, wo die Viertel auf nur zwei begrenzt sind. Es ist mir jedenfalls nicht gelungen, in Palestrinas Gesamtwerk mehr als folgende zwei Beispiele davon aufzufinden:

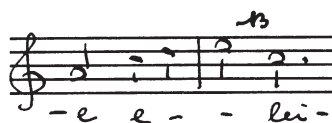
P. XIII, 54,2,+3

ex. 58



P. XVIII, 64,3,+4

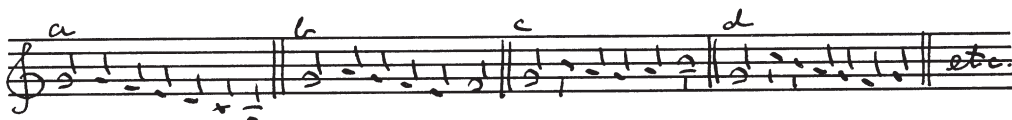
ex. 59



Im Bsp. 58 scheint die Behandlungsweise durch das vorliegende »tote« Intervall motiviert zu sein, im Bsp. 59 ist die Unterbrechung der Viertelbewegung wahrscheinlich aus Rücksicht auf den Silbenwechsel auf der punktierten Halbnote geboten ⁶.

Noch strenger ist das Verhältnis zur einleitenden Halbnote, wo sich das »unbetonte« Viertelpaar nach unten bewegt. Während so Umkehrung der in den Bsp. 55 und 57 a angeführten Figuren ebenfalls an der Tagesordnung ist:

ex. 61



sucht man in der Palestrinamuskik vergebens Wendungen wie die folgenden

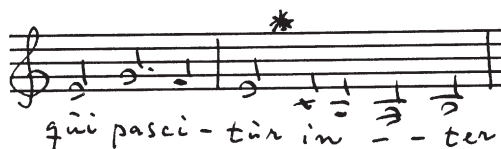
ex. 62



6. Dieselbe Tendenz ist wohl wirksam gewesen in folgendem Beispiel – mit unnormaler Intervallfolge als Ergebnis:

P. IV, 60,3+3

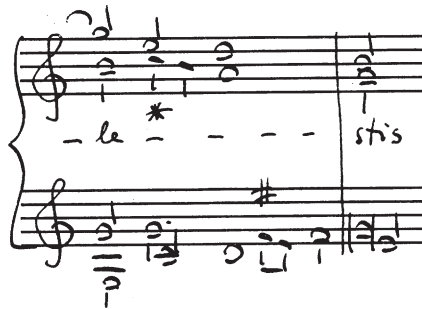
ex. 60



von einem einzigen Fall des Bsp.s b abgesehen 7:

P. XXIII, 53,1,3

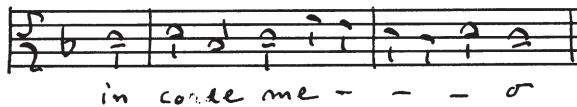
ex. 63



Unwillkürlich muss man fragen, aus welchen Gründen eine scheinbar harmlose Figur wie diese sowohl als die unter den Bsp. 62c und d angeführten mit so strenger Konsequenz in der Palestrinamusik vermieden werden. Wenn es also möglich ist, selbst *Themabildungen* dieser Art zu finden:

P. II, 85,3,2

ex. 66

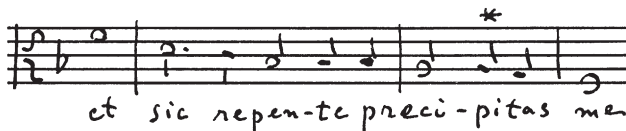


würde man es doch von vornherein kaum auffallend gefunden haben, falls dasselbe Thema während der Durchführung in z.B. folgender Variante aufge-

7. In P. XXVI, 209,1,+3 kommt die Wendung im Bsp. 62 d im dritten Chor der 12-stimmigen Motette »O quam bonus et suavis« vor. Der betreffende Chor ist indessen *nicht* von Palestrina, sondern wurde so spät wie im 19. Jahrhundert von Michael Haller hinzugeführt, und dient mithin in noch höheren Grade als der im Bsp. 63 angeführte authentische Beleg dazu, »die Regel zu bestätigen«. Folgender Beleg (entsprechende finden sich anderswo):

P. IV, 100,1,1

ex. 64

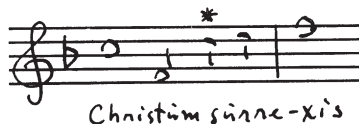


lässt sich kaum auf das Bsp. 62 a beziehen, da diese Textlegung momentane Viertelzählung wahrscheinlich macht.

Silbentragend sind die Viertel auch im folgenden Beispiel, übrigens aussergewöhnlich durch den grossen Sextensprung:

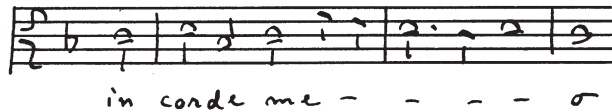
P.VI, 110,1,2

ex. 65



treten wäre, die sogar im Endeffekt frei von diesen eckigen Anflug gewesen wäre, der in dem Bsp. 66 auf die Stockung der Viertel vor unbetonter Halbnote beruht:

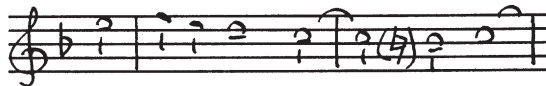
ex. 67



Dies Verhältnis scheint um so schwieriger zu begründen, als kein Hindernis besteht, dass die entsprechende Figur verwendet werde, sofern die beiden Viertel auf betonter Taktzeit stehen. Verhältnismässig üblich ist denn auch folgende Kadenzwendung:

P. XX, 25,3,3

ex. 68

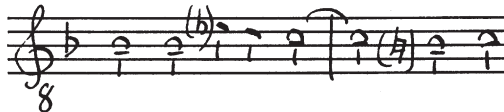


Siehe ferner: P. IV, 13,3,2; 112,1,+3; VIII, 85,3,1; 150,2,2; XVI, 50,1,3; XVIII, 7,1,3; XXI, 77,1,3; XXII, 68,2,+3; JepM I, 10,3,+3; 51,2,3; 54,1,1; 133,2,3.

In einem einzigen Beispiel ist dieselbe Formel mit Quartensprung beobachtet worden:

P. XIX, 63,3,+4

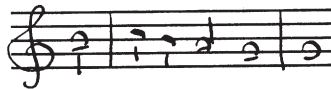
ex. 69



Schliesslich findet sich ab und zu die Wendung mit Wegfall der folgenden Synkope:

P. IV, 53,3,2

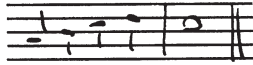
ex. 70



Siehe ferner: P. IV, 83,3,4; VI, 60,2,3; XVI, 59,2,+1; XX, 88,3,2; 112,1,4.

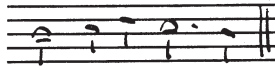
Der Vollständigkeit halber soll es schliesslich angeführt werden, dass während eine Figur wie die folgende (vgl. JepK, P. 90) – die dadurch legitimiert ist, dass die Drehung zu einem Notenwert, die länger als der Viertel ist, erfolgt – verhältnismässig häufig vorkommt:

ex. 71



ist die Umkehrung der im Bsp. 45 b angeführten Figur, z.B. folgendermassen:

ex. 72



in der Palestrinamusik nirgends auffindbar. Es wäre natürlich denkbar, dass diese Tatsache dadurch zu erklären sei, dass die Wendung im Bsp. 54 mit fortgesetzter Steigung nur in geringem Ausmass den Stil kennzeichnet. Da sie sich wie schon erwähnt jedoch an die 50-mal vorfindet, und da Wendungen ähnlich wie die im Bsp. 72 angeführte doch in der Wirkung weniger eckig anmuten würden, scheint auch dieses Beispiel beachtenswert.

Aus obiger Darstellung dürfte es also hervorgehen, dass die melodische (intervallmässige) Behandlung der auf unbetonter Zählzeit isoliert angesetzten Viertel wesentlich strengere Regeln als bisher innerhalb der vokalen Kontrapunktlehre kodifiziert, befolgt hat. Auffällig ist besonders die so gut wie totalen Ablehnung von Figuren wie die unter den Bsp. 58, 59, 62 und 72 angeführten, deren stilpsychologische Begründung schwer zu ermitteln scheint. Allem Anschein nach stehen wir in diesem Fall einem der vielen ungeschriebenen Gesetze des Palestrinastils gegenüber – besonders zahlreich, eben wo es um die Regeln für die Behandlung des Melodie-Intervalls geht – Gesetze, die wir heute wohl feststellen können, deren innerste »Geheimnisse« aber dem Stil selber ins Grab gefolgt sind.

Abschliessend sei bemerkt, dass anscheinend die Regeln für die Verwendung der »isolierten« Viertel auf dem Platz einer unbetonter Halbnote, so wie der Nachweis für diese Regeln im Vorhergehenden versucht ist, nicht nur für Palestrinas eigene Musik, sondern auch für die gesamte zeitgenössische Vokalpolyphonie ihre Geltung gehabt haben, jedenfalls was die Komponisten betrifft, deren Schreibweise derjenigen Palestrinas nahe steht. Eine Durcharbeitung der Werke des Victoria, wie diese im V. I–VII vorliegen, hat so ergeben, dass Abweichungen von den in den Bsp. 45–52 und 54 angeführten Formen überhaupt nicht vorkommen. Die Strenge ist somit derart durchgeführt, dass selbst die stufenweise abwärtsdrehende Figur (vgl. Bsp. 56), ungeachtet, dass diese doch bei Palestrina nicht ganz selten ist, nirgends vorkam.

Was die vor-palestrinensische Musik betrifft, lag es ausserhalb des Rahmens von dieser Studie, auch diese einer entsprechenden Untersuchung auf breiterem Basis zu unterwerfen. Eine Durcharbeitung von Willaerts Motetten (W. I–VI

und VIII) samt den in Italia Sacra Musica (JepI, I–III) veröffentlichten Werken hat doch vorläufig folgendes ergeben: Bei Willaert lässt sich dieselbe strenge Konsequenz in der Behandlung der »isolierten« Viertel wie bei Palestrina und Victoria beobachten; so ist es bemerkenswert, dass die Wendung mit steigender Drehung (vgl. Bsp. 62b) nur in drei Fällen festgestellt werden konnte (W. II, 3,2,1; 113,1,1; IV, 48,3,4). Dasselbe gilt im grossen ganzen für die zeitgenössischen eingeborenen Italiener. Man sollte doch folgende Wendungen beachten, insofern als sie ja nirgends in der Palestrinamusik vorkommen:

JepI, II, 58,2,1 (G. Alberti) ⁸. ex. 73



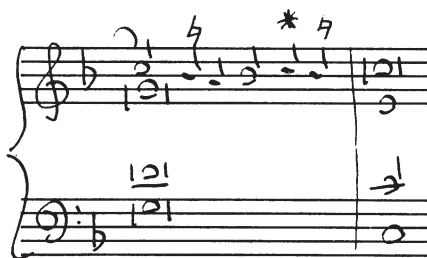
JepI, II, 38,2,2,2 (G. Alberti) ex. 74



Angeführt sei schliesslich folgende Kadenzwendung mit steigender, betonter (und gleichzeitig *dissonierender*) Drehung – vgl. das einzige parallele Beispiel P. XXIII, 53,1,3 (Bsp. 63), wo das erste Viertel jedoch mit den herrschenden Zusammenklangprinzipien konsonierend ist:

JepI, 156,4,1 und 4,3 (G. Alberti)

ex. 75



Zu dieser Zeit⁹ scheint jedoch diese Kadenzformel archaischen Charakters zu sein, insofern als sie noch um 1500 bei sowohl Niederländern als Italienern

8. Siehe ferner JepI, II, 11,1,3 (L. Fogliano), II, 22,2,+2 (G. B. da Tivoli).

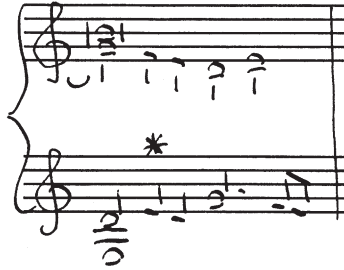
9. Laut JepI, I, P. X, 3 ist das Manuskript um 1540 entstanden.

vorkommt ¹⁰. Mit der zunehmenden Verfeinerung der Dissonanzbehandlung im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist dann offensichtlich nicht nur die Formel als Ganzes, sondern auch die damit verbundene melodische Wendung an sich ausser Gebrauch gekommen.

10. Vgl. JepP, P. 163. Als Ergänzung zu den dort angeführten Fundstellen kann hier zu Ambr. V, 172,3,2 (Brumel), JepL, 66,1,+3 (Tromboncino) und 165,2,3 (Musipula) hingewiesen werden. In folgendem Beispiel bildet das 1. Viertel mit der untersten Stimme Konsonanz:

JepL, 113,1,+3 (In. Dam.)

ex. 76



Die hart klingenden parallelen Sekunden mit der zweitobersten Stimme rechtfertigen sich dadurch, dass beide Stimmen sich zur untersten Stimme korrekt verhalten.

Om den venezianske arie indtil 1650

Af BJØRN HJELMBORG

Fænomenet *aria* træffes straks fra begyndelsen af monodiens historie, således f. eks. i den første repræsentative samling af monodisk kammermusik, Giulio Caccini's *Le Nuove Musiche*, udgivet i Firenze 1602.

Som bekendt består *Le Nuove Musiche* af to dele, en teoretisk-pædagogisk del, i hvilken Caccini bl. a. docerer principperne for den moderne »tale i sang«, som slagordet dengang lød, og en praktisk del, d. v. s. en samling solosange med *basso continuo*. I denne samling solosange får man en klar demonstration af de formale grundtyper, som komponisterne i de følgende årtier byggede på og udviklede, nemlig den gennemkomponerede *madrigale* og den strofisk komponerede *aria*. Af disse to kategorier var det madrigalen, der stærkest imødekom de nye og kraftigt proklamerede florentinske principper for solosang, og som Caccini benytter som demonstrationseksempler i *Le Nuove Musiche*'s pædagogiske del. Den strofisk komponerede *aria*, derimod, kan nærmest opfattes som en fortsættelse af 1500-tallets *balletto*- og *canzonetta*-tradition. Caccini ofrer den iøvrigt ikke mange ord. Efter sine meget lange redegørelser for udtryksmanerer skriver han kun, »at i aria-stykker eller canzonette a ballo bør man i stedet for disse følelsesudtryk benytte alene den livlige syngemåde, som plejer at blive udledt af arien selv« (»-che nelle musiche ariose, ò canzonette à ballo in vece di essi affetti, si debba usar solo la vivezza del canto, il quale suole essere trasportato dall'aria istessa-«)¹.

Inden for det repertoire på ialt ti *arie*, som bringes i *Le Nuove Musiche* (efter tolv madrigaler), ses imidlertid forskellige udformninger af det strofiske princip, idet kun fem arier er noteret som rene strofesange (d. v. s. at kun første strofe er forsynet med musik, medens de følgende strofer er trykt som blot tekststrofer). Af de øvrige arier er to strofisk varierede (d. v. s. at de for hver strofe har mere eller mindre ny cantus over det for stroferne fælles basfundament), een har ny musik til sin sidste strofe (af ialt fem strofer), een har musikalsk alternerende strofer (d. v. s. een musik til 1., 3., 5. og 7. strofe, en anden musik til 2., 4., 6. og 8. strofe), og endelig har een *aria* forskellig musik til

1. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*. Firenze. Marescotti, 1601 (Facsimileudgave ved Francesco Vatielli, *Reale Accademia d'Italia »Musica«*, Roma 1934 – XII), forord p. 4.

sine fem strofer, er for så vidt gennemkomponeret, men i klart sluttede, indbyrdes adskilte strofer.

Med disse forskellige udformninger af strofisk komposition er også inden for selve *aria*-kategorien demonstreret de grundtyper, som fremtiden byggede på.

Også inden for tidens opera-produktion praktiseres lige fra første færd strofisk komposition, i Jacopo Peri's og Caccini's florentinske »Euridice«-partiturer år 1600 relativt sparsomt ganske vist, men allerede i Claudio Monteverdi's »Orfeo«, Mantova 1607, i udstrakt grad. Disse lyriske indslag i den nyskabte *favola in musica*, med forbindelsestråde til 1500-tallets *intermedii*, holder deres position urokket videre i operaens historie, ja, udbygger den; strofesangen – både som solosang og som kor – erobrer en fremskudt plads i operaen. Efterhånden endda med navns nævnelse, d. v. s. direkte betegnet som *aria*, f. eks. i Domenico Mazzocchi's »La Catena d'Adone« (»Adonis' Lænke«), hvor der på partiturets sidste side er trykt en fyldig *racconto delle arie*, d. v. s. en fortegnelse over arierne i det foranstående partitur.

Interessant er det, at Mazzocchi i sin *aria*-fortegnelse inkluderer også nogle eenstrofede sange – en af disse er til overmål forsynet med overskriften »aria« inde i partituret. Dette svarer ikke til samtidens gængse terminologi, som – i det mindste i samlingerne af vokal kammermusik – forbeholder *aria*-betegnelsen til flerstrofede former. Men når man læser Mazzocchi's vedføjede bemærkninger til hans *aria*-fortegnelse, gående ud på, at han har anført blot »de mest kendte« (»le più conte«) arier (»La Catena d'Adone« blev opført først på året 1626 og blev først trykt i slutningen af året), og at der desuden findes mange andre »mezz'arie« spredt ud over operaen, »som bryder recitativets kedsommelighed« (»che rompono il tedio del recitativo«), forstår man, at *aria*-begrebet her ikke er sat i relation til spørgsmålet om eenstrofethed–flerstrofethed, men er opstillet som modbegreb til recitativ. Som sådant indbefatter begrebet altså, hvad der – uanset eventuel mangel på flere strofer – er formet à la *aria*-strofe eller fragmenter heraf (Mazzocchi's »mezz'arie«).

En sådan mere rummelig opfattelse af *aria*-begrebet vil – antagelig tilstrækkeligt retfærdiggjort ved en så autoritativ røst fra tiden selv – stedvis gøre sig gældende i de følgende betragtninger. –

I den arie-produktion, der blev sat i gang i Italien omkr. år 1600, og som meget snart antog helt overvældende dimensioner, var Venezia fra først af ikke deltager. Ganske vist har man dèr ikke været uden forbindelse med sagen, for af de mange trykte samlinger solosange, der udkom i Italien, blev de fleste trykt i Venezia, ligesom også operaer som f. eks. Agostino Agazzari's »Eumelio« (Rom 1606), Claudio Monteverdi's »L'Orfeo« (Mantova 1607) og Domenico Mazzocchi's »La Catena d'Adone« (Rom 1626) blev trykt dèr².

2. Agostino Agazzari, *Eumelio*. Venezia, Ricciardo Amadino, 1606 (Ekspl. Biblioteca S. Cecilia, Roma). Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*. Venezia, Ricciardo Amadino, 1609 (Facsimileudgave ved Adolf Sandberger, Augsburg, 1927). Domenico Mazzocchi, *La Catena d'Adone*. Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 (Ekspl. Bibl. S. Cecilia, Roma).

Men først fra omkring 1620 bliver de venezianske komponister aktive, og da inden for den vokale kammermusik. Forinden havde der været publiceret enkelte samlinger af bl. a. Marc' Antonio Negri 1611, Alessandro Grandi (hvis *Cantade et Arie* 1620 er et genoptryk) og Monteverdi 1619³, men fra 1620'erne og op i 1640'erne publiceres der så en lang række trykte samlinger, komponeret af Carlo Milanuzzi, Guglielmo Miniscalchi, Giovanni Pietro Berti, Pellegrino Possenti, Martino Pesenti, Cherubino Busatti, Claudio Monteverdi, Giovanni Felice Sances, Giovanni Antonio Rigatti og Benedetto Ferrari – alle i kortere eller længere perioder aktive i Venezia⁴.

Omsider – d. v. s. op imod 1640 – træder Venezia så ind i operaens historie, og det for straks at erobre en position som førende opera-by. Som bekendt blev veneziansk offentlig opera startet 1637 af romerske komponister, hvis værker ganske vist ikke er bevaret for eftertiden – den første overleverede opera er venezianeren Francesco Cavalli's »Le Nozze di Teti e di Peleo« (»Tetis' og Peleus' bryllup«) 1639 – men en sammenligning med romerske operaer komponeret umiddelbart før og samtidig lader erkende de første venezianske operaers forbindelse med de romerske. En sammenligning med de mange samlinger solosange komponeret i Venezia i de to årtier før og i årene samtidig lader imidlertid erkende også en forbindelse til den side.

En betragtning af den venezianske arie til op imod 1650 må altså kræve opmærksomheden rettet mod både solosang-samlingerne og operaerne. –

Karakteristisk for de venezianske arie-samlinger fra 1620'erne til op i 1640'erne er, at den hos Caccini og komponisterne i det første par årtier af 1600-tallet så betydningsfulde gennemkomponerede sang kun er relativt sparsomt repræsenteret, ligesom forøvrigt selve betegnelsen »madrigal« for disse stykker er ved at forsvinde. Endnu i Busatti's samling 1638 findes ganske vist tre gennemkomponerede sange benævnt »madrigal«, men ellers er det betegnelser som *Partenza* (Afsked) og *Lamento* (Klage), man træffer for disse sparsomt forekommende kompositioner, altså titler, som direkte angiver indholdet af

3. Alle tre var ansat ved San Marco i Venezia, Negri som vicekapelmester 1612–20, Grandi som sanger 1617, som vicekapelmester 1620–27, Monteverdi som kapelmester 1613–43.

4. Af de for de flestes vedkommende sparsomt kendte biografiske data kan anføres: Milanuzzi var organist ved S. Stefano i Venezia 1623–30, Miniscalchi var kapelmester sammesteds 1622, Berti var sanger ved San Marco i Venezia, fra 1624 anden organist sammesteds, Possenti var antagelig præst og levede i det mindste indtil 1625 i Venezia, Pesenti levede i Venezia, hvor han stod i tjeneste hos visse *nobili*, bl. a. Nicolò de Rossi 1621–34, Busatti var organist ved S. Sebastiano i Venezia, Monteverdi var kapelmester ved San Marco i Venezia 1613–43, Sances virkede før 1636 som musiker bl. a. i Venezia, var derefter tilknyttet Wienerhofkapellet, Rigatti var efter 1637 sanger ved San Marco, Ferrari var fra 1637 til senest 1645 i Venezia som opera-manager, -librettist og -komponist.

I Knud Jeppesen, *La Flora*, København 1949, er af ovennævnte komponister repræsenteret Berti, Pesenti, Busatti og Sances med såvel strofiske *arie* som gennemkomponerede sange, alle fra 1630'erne.

den pågældende sangs tekst. Disse *partenze* og *lamenti*, der tekstligt er faste typer, er store monologer eller, om man vil, »scener«, helt på linie med tilsvarende monologtyper i samtidens operaer.

Også betegnelsen *Sonetto* for gennemkomponerede stykker træffes, altså en titel, der sigter ikke til tekstens indhold, men til dens strofe- og vers-form.

Endelig er betegnelsen *Cantata* benyttet – så vidt vides første gang i Grandi's genoptrykte samling 1620 (førsteudgaven kendes ikke). Også en »cantata« er en større form, tekstligt bestående af en række strofer, der oftest er komponeret som strofisk varierede, men som efterhånden i 1630-erne også kan fremtræde som gennemkomponeret form i en række indbyrdes kontrasterende afsnit.

I de venezianske arie-samlinger optræder disse større former som sagt mere sparsomt; det er den strofisk komponerede *aria*, der er langt den dominerende kategori, nærmere bestemt den uvarierede strofesang. Venezianerne foretrak altså den mindst subtile form, den, hvis udførelse ifølge Caccini's udtalelse nogle årtier tidligere først og fremmest bestemtes af musikken selv og ikke af tekstudlægningen, og hvis forudsætninger i 1500-tallet jo er den harmonisk og satsteknisk ukomplicerede, metrisk forholdsvis regelmæssige og formalt enkle *canzonetta* og *balletto*. Også i det venezianske operarepertoire slår denne smag for strofesangen af forholdsvis beskeden udstrækning og ukompliceret struktur stærkt igennem. Og endnu op mod 1650 og videre frem, da større udbyggede arieformer trænger frem, bevarer den sin sikre plads i operaen.

Betragtet under ét giver det venezianske *aria*-repertoire i tiden ca. 1620–50 et forbavsende righoldigt billede af, med hvilken individuel frihed og med hvilken sikker sans for musikalsk og retorisk effekt denne lille form er håndhævet, og samtidig kan aflæses den udvikling op mod den bredere udformede *bel canto*-arie, der tager sin begyndelse i disse årtier. –

Grundlaget for den musikalske *aria*-strofe i de mange venezianske arie-samlinger er i langt de fleste tilfælde en todelt form, oftest med de to dele adskilt med repetitionstegn og i nogenlunde symmetrisk balance – altså en formtype, der bygger direkte på den gamle *balletto*'s form, og det i langt højere grad end Caccini's *arie*. Hertil kommer, at et meget stort antal har refræn, et fænomen, der ligeledes viser hen til traditionen fra 1500-tallets former, såsom *villanella*, *canzonetta* og *balletto*⁵. Men også andre træk peger på denne tradition: Melodiforløbets hyppige opbygning ved transponeret gentagelse af samme lille rytmisk-melodiske frase, evt. som direkte sekvensdannelse, de relativt mange kadenceformler, refrænets hyppige udskillen ved særskilt behandling som f. eks. taktartskift ved refrænets indtræden.

Endelig kan noteres et træk som strofens afslutning med gentagelse af et eller flere af dens slutvers til samme musik, evt. varieret, en procedure, der er vel-

5. Eksempelvis kan anføres Cl. Monteverdi, *Canzonette a tre voci*, Venezia, Giacomo Vincenzi et Ricciardo Amadino, 1584 (nyudgave i *Tutte le opere di Cl. Monteverdi* ved Francesco Malipiero, 1926–42, vol. X), hvor ti af ialt tyve sange har refræn.

kendt gennem hele 1500-tallet, også i de mere prætentive former som madrigalen⁶, og som går igennem hele monodien lige fra dens første begyndelse, f. eks. Caccini's *Le Nuove Musiche*.

I den venezianske *aria* er denne gentagelse så at sige altid transponeret og derved førende forløbet tilbage til dets tonale udgangspunkt.

Et karakteristisk eksempel på en lille veneziansk *aria*, komponeret i begyndelsen af 1620'erne er »Rubinetti Lascivetti« i Carlo Milanuzzi's *Primo Scherzo delle Ariose Vaghezze*, Venezia, Bartholomeo Magni, 1622⁷ (nodeeksempel 1).

Til dem af de ovenanførte karakteristika, som kan registreres i arien (todelingen, repetitionstegnene, den transponerede gentagelse af åbningsformlen, den stadigt kadencerende bas, strofeslutningen med de tre sidste vers' transponerede gentagelse) kan føjes den aldeles regelmæssigt vandrende bas med udelukkende støttfunktion og endelig den lille udvidelse af strofens anden del i forbindelse med den transponerede gentagelse.

Dette sidste træk, en vis understregning af slutafsnittet, ses i adskillige venezianske arier, i en række tilfælde fremtræder det endda med en sådan styrke, at formens første del kan få karakter af et oplæg til dens anden del, som så udfoldes med en effekt, som kan gøre den til forløbets hovedanliggende. Eksempler kan træffes i snart sagt alle ariesamlinger, med særlig prægnans bl. a. i Giovanni Pietro Berti's *Cantade et Arie*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 og samme komponists *Cantade et Arie*, sammesteds, 1627⁸. I »Da grave incendio oppresso« i 1627-samlingen (nodeeksempel 2) er proceduren ført så vidt som til en udformning af den musikalske strofes første del som regulært recitativ – i $\frac{4}{4}$ -taktart, recitativ-taktarten – og dens anden del som et bredt svunget arioso i tripeltakt. Herved er formningen à la *canzonetta*-strofe forladt til fordel for en formning à la recitativ/arie. Men uden rødder i 1500-tallets *canzonetta* er dette ikke. Eksempelvis kan anføres Monteverdi's *Canzonette a tre voci* 1584, hvor tre sange har slutafsnittet udskilt ved tripeltakt i kontrast til den forudgående dupeltakt. I alle tre tilfælde er det således udskilte parti refræn, og således er det også i Berti's »Da grave incendio oppresso«. Dette taktartskift er imidlertid ikke forbeholdt refrænarier, det er slet og ret en meget almindelig foreteelse i det venezianske *aria*-repertoire. Heller ikke udformes det nødvendigvis som i det anførte Berti'ske tilfælde à la recitativ/arie. Mindst lige så hyppigt er der tale om bibeholdelse af en *canzonetta*-agtig form, to- eller evt. tredelt, med slutafsnittet i afvigende taktart. Skiftet kan lige så vel være fra tripeltakt til dupeltakt som omvendt.

Men, hvordan det nu end er udformet, i mange tilfælde er virkningen umiskendeligt en fremhævelse, en understregning, af strofe-slutningen, enten i form

6. Som eksempel kan anføres den hyppige brug heraf i Cl. Monteverdi, *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (nyudg. i *Tutte le opere* – etc., vol. I).

7. Ekspl. Biblioteca Musicale »G. B. Martini«, Bologna.

8. Ekspl. af begge Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

af en bred tripeltakt-arios udklang, hvortil yderligere tjener de transponerede gentagelser af slutverset eller -versene eller dele heraf, eller en retorisk pointering af slutverset eller -versene i mere eller mindre recitativisk udformning efter et forudgående tripeltakt-ariost forløb.

Denne effektfulde måde at koncipere en musikalsk strofe på er et typisk træk i den venezianske *aria*-komposition.

Berti's »Da grave incendio oppresso« er et eksempel på en særlig konsekvent udformning af dette princip, først og fremmest i kraft af den rent recitativiske udformning af dupeltakt-afsnittet og den deraf flydende ekstra stærke kontrast mellem dette og det ariose slutafsnit.

»Da grave incendio oppresso« er på ialt fire strofer à otte vers, af hvilke de to sidste vers er knyttet sammen ved rim til en slutcouplet, som i de tre første strofer er enslydende, altså refræn, medens slutstrofens slutcouplet afviger herfra, altså ikke er refræn. Følgelig har Berti komponeret denne slutstrofe-couplet anderledes end refræn-couplet'en i de tre forudgående strofer, nemlig som recitativ. Men for at give dette den rette retoriske effekt har Berti komponeret de to forudgående vers som tripeltaktarioso, altså anderledes end de tilsvarende vers i de forudgående strofer. Ydermere er i de tre første strofes bredt strømmende tripeltakt-refræn ikke det andet refrænvers' slutord taget med i frasegentagelserne, men er sparet op til en dupeltaktig slutkadence.

I Berti's to samlinger findes adskillige eksempler på linie med den her anførte *aria*. Interessant nok var to af de således komponerede tekster i 1627-samlingen (heraf »Da grave incendio oppresso«) publiceret allerede to år forinden i Pellegrino Possenti's *Accenti Pietosi*, Venezia, Bartholomeo Magni, 1625⁹, komponeret efter nøjagtig de samme principper. Blot har Possenti i »Da grave incendio oppresso« forsynet hele slutstrofen med ny musik, en fremgangsmåde demonstreret allerede i en af Caccini's ti *arie* i *Le Nuove Musiche* 1602.

Efter de principper, som er demonstreret i de to anførte eksempler, udvikler den venezianske *aria* sig stort set op igennem 1620–30'erne, naturligvis med talløse muligheder for varianter og blandinger af de to typer – de valgte eksempler er blandt de mest rendyrkede. Begge typer dyrkes af samtlige *aria*-komponister, med overvægt til den ene eller anden type alt efter samlingens ophavsmand.

Medens Berti's samlinger således viser en favorisering af den type, som lige er demonstreret, har Milanuzzi i sine – syv overleverede samlinger fra årene 1622–1635 – oftere holdt sig tættere op ad *canzonetta*-typen. Som det ses bl. a. i hans *Settimo libro delle Ariose Vaghezze*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1630, og i hans *Ottavo Libro delle Ariose Vaghezze*, sammesteds, 1635¹⁰, forekommer fremhævelse af slutafsnittet ved taktartskift mindre hyppigt end hos Berti, de bredt udformede refræner kun i enkelte tilfælde og recitativ slet ikke. Mi-

9. Ekspl. Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

10. Ekspl. af begge Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

lanuzzi's melodiske kurver er normalt bygget op med sekvensarbejde ofte i form af kæder af kadenceringer, formerne er langt overvejende todelte med repetitionstegn ca. midtvejs, hvortil kan føjes, at det satstekniske forhold mellem bas og cantus ofte er mere intrikat end hos Berti, idet Milanuzzi ikke sjældent etablerer en tætført kanon mellem de to stemmer, hvorimod bas-imitation hos Berti er sjælden og kun af højest beskeden udstrækning, i reglen i form af en lille for-imitation på tre-fire toner som igangsætning af en ny cantus-frase.

Milanuzzi's formning synes således alt i alt mere rent musikalsk-teknisk og -formalt orienteret end tekstligt influeret. Iøvrigt har ni af 1630-samlingens to-ogtyve *arie* betegnelsen »balletto« og een »gagliarda«, medens der i 1635-samlingen ikke forekommer nogen dansebetegnelse.

Bemærkes bør, at i denne sidste samling er tripeltakt-arien kommet i overtal, og til forskel fra 1630-samlingen træffes her i en del tilfælde koloratur, altid udformet som motivsekvenser og normalt forbeholdt tripeltakt-ariene. –

Som repræsentanter for 1630'ernes *aria*-produktion skal yderligere anføres Martino Pesenti og Cherubino Busatti.

I Pesenti's *Arie a voce sola*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1633, og *Arie a voce sola*, sammesteds, 1636¹¹, er refræn-arien totalt dominerende. Canzonetta-balletto-traditionen viser sig i træk som den praktisk taget gennemførte opdeling i repetitionsafsnit, i afsnittenes hyppige opbygning af kortere kadenceperioder og i den for mange ariers vedkommende fastholdte rytmeformel gennem et helt afsnit.

Men nok så interessant er, at Pesenti i langt de fleste arier har udhævet slutafsnittet ved taktartkontrast til den forudgående del af forløbet, og da næsten altid som tripeltakt-parti efter dupeltakt, og at han i en del af disse tilfælde viderefører den praksis, som kunne iagttages i det foranstående Berti-eksempel, d. v. s. med dupeltakt-partiet formet som recitativ og tripeltakt-partiet som et ved transponerede frasegentagelser udbredt arioso. Hvor dupeltakt-partiet ikke har udpræget recitativkarakter, d. v. s. hvor det har den gængse vandrebas i fjerdedelsnoder og evt. tillige en mere motivisk udformet cantus, er frasen umiddelbart foran tripeltakt-partiet formet som recitativ, af kort udstrækning og med virkning af direkte oplæg til arioso-partiet – et, som det kan synes, bagatelagtigt træk, men et karakteristisk udtryk for den foran påpegede tendens hos de venezianske komponister til at give formen en effektfuld udklang, og et træk, som man møder igen i mangfoldige venezianske opera-rier fra det følgende årti. I disse opera-rier, som oftest i tripeltakt, er – som forlængst iagttaget af adskillige forskere – recitativindslag i den ariose strøm en hyppig foreteelse; hertil kan føjes, at stedet for den slags recitativ-indslag i ellers gennemførte tripeltakt-rier hyppigst er netop foran strofens slut-afsnit, med virkning af en vis henholden før den strømmende slutfrase – en karakteristisk veneziansk gestus.

11. Ekspl. af begge Bibl. S. Cecilia, Roma.

Et eksempel fra Pesenti's 1633-samling skal bringes (nodeeksempel 3).

»S'io son dolente« er på ialt tre strofer à seks vers, af hvilke de to sidste er rimforbundet til en slutcouplet med det sidste af versene som refræn (tekstligt let varieret stroferne imellem). I den musikalske strofe er repetitionstegnets skillelinie trukket foran slutcouplet'en – som taktartskiftets i Berti's »Da grave incendio oppresso« – medens taktartskiftet hos Pesenti først sætter ind med andet coupletvers (= refrænverset) og første coupletvers er recitativ – i dette tilfælde meget kort. –

En bemærkelsesværdig version af den her demonstrerede type med arios fremhæven af slutafrsnittet findes i Pesenti's 1633-samling. Den pågældende *aria*'s strofer er på otte vers med de fire sidste som refræn. Pesenti har komponeret strofens første fire vers som et kortfattet recitativ, de første to refrænvers som en bred tripeltakt-*chaconne* med ialt syv præsentationer af basformlen (heraf de tre sidste transponeret en kvart op) og de to sidste refrænvers som et afsluttende dupeltaktigt arioso.

Chaconnens opdukken i en *aria* bør noteres. Ganske vist dyrkes *ostinato*-komposition både med *chaconne*formlen og den trinvis faldende *passacaglia*-formel¹² i Venezia netop fra og med 1630'erne, men normalt kun i de større gennemkomponerede »cantata«-mæssige former (bl. a. i et af de få stykker i Pesenti's 1633-samling, der ikke er en *aria*, og i flere tilfælde i Giovanni Felice Sances' samling *Cantade*, Venezia, 1633). Pesenti's *chaconne-aria* understreger den snævre forbindelse, der er mellem cantaten og den *aria*-type, der er formet mere eller mindre som recitativ med slut-arioso. –

Busatti's *Arie a voce sola*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638¹³, har på visse punkter væsentligt andre træk end Pesenti's to samlinger. Refræn-arien er en undtagelse, ligeså det ellers så yndede taktartskift ved strofens andet, evt. tredje, afsnit og den bredere udformning af strofeslutningen ved tekstgentagelser. Og det er ikke, fordi teksternes strofeform er principielt anderledes end Berti's, Milanuzzi's og Pesenti's, alle ariernes strofe (undtagen een arie) har f. eks. den velkendte rimforbundne slutcouplet. Men Busatti har hyppigst fordelt tekststrofens vers med nogenlunde lige mange til hvert af den musikalske strofes afsnit, der oftest er to i en mere eller mindre symmetrisk form. I nogle tilfælde udgøres slutafrsnittets tekst af strofens slutcouplet. Hvor strofeslutningen er mere udbredt, er det hyppigst med en koloratur i den afsluttende frase. Koloratur er, bortset fra Milanuzzi's 1635-samling, en sjælden foreteelse i de hidtil nævnte samlinger, altdominerende er den syllabiske melodik. Syllabisk affattede er også langt overvejende Busatti's arier, men koloratur gør sig dog stedvis bemærket, og da i reglen henlagt som sluteffekt. Ægte recitativ forekommer ikke, og kun meget få steder recitativpræget melodik med tonegentagelses-

12. Cf. Bjørn Hjelmberg, *Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli i Natalicia Musicologica* Knud Jeppesen, København 1962, p. 186.

13. Ekspl. Bibl. S. Cecilia, Roma.

deklamation og da karakteristisk nok som oplæg til den pointerede slutfrase.

I Busatti's melodik fornemmes som helhed ligesom et større åndedrag, den fra så mange venezianske arier kendte tætte kadenceperiodisering præger kun et mindretal af Busatti's, i flere af hans arier er der kun egentlig kadencerings som slutning på hvert hovedafsnit. Til udspændingen af de melodiske buer benytter han i udstrakt grad sekvensering ikke blot af små motiver, men af større fraser – ikke nødvendigvis knyttet til tekstgentagelse – ligesom han i sin formopbygning kan genoptage stof ved at lade en tidligere i strofen bragt karakteristisk frase glide effektivt ind i forløbet senere hen. Karakteristisk er også hans aktivisering af *basso continuo*, dels i form af imitation af cantus, dels i form af løbende bas i sekvenskæder, mens cantus pauserer eller dvæler på lange toner, en teknik, der bliver en yndet manér også i opera-arien (nodeeksempel 4).

Hvad der i det foranstående har været fremført som bemærkelsesværdige træk ved Busatti's arier, er vidnesbyrd om, at den venezianske *aria* i sit udviklingsforløb nu befinder sig i den fase, som kan karakteriseres med betegnelsen »bel canto«-stilen. En bekræftelse herpå giver de to næste samlinger, som skal omtales her, nemlig Benedetto Ferrari's *Musiche e poesie varie a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1641, og Giovanni Antonio Rigatti's *Musiche diverse a voce sola*, sammesteds, 1641¹⁴.

I det principielle afviger disse to samlingers arier ikke fra Busatti's, forskellen består først og fremmest i, at de viderefører med større konsekvens de Busatti'ske tendenser.

I Ferrari-samlingen er tripelaktarien blevet eneherskende (kun een *aria* er i dupeltakt), taktartskift forekommer kun i et par arier og da som recitativ-oplæg til slutafsnittet. Til trods for bevarelsen af den traditionelle, praktisk taget symmetriske, todelte form – altid med repetitionstegn midtvejs – har Ferrari's arier meget lidt tilbage af denne forms oprindelige balletto-canonetta-træk. I endnu højere grad end i Busatti's arier har de kortåndede regelmæssige kadenceperioder vejet pladsen for de lange fraser, sekvenserende motiv- og frasegentagelser med eller uden tilsvarende tekstgentagelse bliver et foretrukket middel til udformningen af de lange perioder, og ikke sjældent munder ved periodeslutninger den syllabiske melodik ud i koloraturpassager, disse oftest motivisk udformet. Af den oprindelig beskedent dimensionerede canonetta-strofe er nu blevet en bredt strømmende arie. Det rytmiske forløb er karakteristisk ved den relativt hyppige forekomst af courante- og sarabandemæssig punktering af tripeltaktens første eller andet taktslag, et rytmeforløb, der dog stedvis brydes af tekstdeklamatorisk motiveret rytme og af koloraturer. I højere grad end hos Busatti er *basso continuo* blevet cantus' koncerterende partner, dels med imitatoriske fraser og motiver, dels – og især – med motiviske passager under langt udholdt cantus-tone.

Den som nodeeksempel 5 bragte *aria* består af tre strofer à otte vers, de to

14. Ekspl. af begge Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

tekststrofehalvdele ender med et enslydende vers, hvad den musikalske strofe – som normalt – følger op med enslydende musik hertil. Dette slutvers danner i begge strofehalvdele tyngdepunktet, takket være de talrige transponerede gentagelser.

At musikalsk gentagelse imidlertid ikke er uløseligt knyttet til tekstgentagelse, viser anvendelsen af en så karakteristisk frase som den, der er benyttet til tredje vers »ne mai fù ne sarà« takt 5–7 og til gentagelsen af fjerde vers' begyndelse »o felice colei« takt 10–12; frasens indbygning i fjerde vers' brede udformning (og ottende vers') er rent musikalsk motiveret.

Bemærkes bør ariens åbningsfrase: En karakteristisk formel, der standser op på en halvslutning (takt 3), en musikalsk åbningsgestus uden hensyn til verset, der herved bringes til standsning og først fuldføres med en koloratur som svar på den under cantus' lange liggetone udspillede bas-passage.

Selv om Ferrari's arier unægtelig gør indtryk af primært at være rent musikalsk konciperet, er hensynet til teksten dog ikke negligeret. Den netop anførte cantus-dvælen, understreget af samtidig livligt koloreret bas, er placeret på det centrale ord »amor«. Den højst placerede frase i arien har som tekst det lidenskabelige udbrud »o felice colei«, med »o« på højtonen, som åbning af det brede slutversparti i de to strofehalvdele; de to korte vers, der åbner anden strofehalvdel efter repetitionstegnet, og som er ensbyggede og sammenknyttede ved rim, er knyttet tilsvarende sammen musikalsk ved andet vers' sekvens af første vers. Og endelig er den detailrytmiske udformning mange steder nøje tilpasset hensynet til talesprogets lange og korte stavelser, således at den med punkt forlængede første eller anden tone i tripeltakten falder på en lang stavelse og den følgende til ottendedel reducerede tone på en kort som i ordene »fido« og »regno«, eller omvendt i de optaktige ord »felice« og »colei«, hvor samtidig det indledende »o«-udbrud forlænges behørigt. –

~~Rigatti's tripeltakt arier har i alt væsentligt de samme træk som Ferrari's.~~*) sige alle de i disse årtier dyrkede formtyper. Af samlingens femten numre er ikke mindre end seks store gennemkomponerede former – to *Cantade*, hvoraf en strofisk varieret, en *Sonetto*¹⁵, en *Lamento*, en *Dialogo* og en stor scene fra Battista Guarini's pastoraledrama »Il pastor fido« (1590) – de øvrige ni er *arie*, heraf fem tripeltaktige og fire dupeltaktige. Refræn-arien er i modsætning til i Ferrari's samling langt i overtal – syv af de ni arier. I samtlige arier er bevaret den traditionelle todeling, markeret ved det obligate repetitionstegn.

Rigatti's tripeltakt-arianer har i alt væsentligt de samme træk som Ferrari's. I eet tilfælde har han imidlertid grebet til den recitativ/arioso-type, som blev demonstreret ved omtalen af Possenti, Berti og Pesenti. Denne type findes kun i eet tilfælde i Busatti's samling og slet ikke i Ferrari's. Sammenstillingen recitativ/arioso er i deres samlinger forbeholdt de store gennemkomponerede former, ligesom iøvrigt i Rigatti's samling. Som eksempel på en Rigatti-aria skal

15. Cf. B. Hjelmberg op. cit. p. 186 fodn. 12.

*)

Rigatti's samling, der udkommer samme år som Ferrari's, præsenterer så at

imidlertid denne i hans samling enestående *aria* bringes, da den giver god oplysning om den mere dramatisk konciperede del af veneziansk ariekomposition her omkring 1640 (nodeeksempel 6).

»Filli sento vicine« består af tre strofer à syv vers, strofens tre sidste vers er refræn. Foran refrænet er indskudt nødråbene »aiutami, soccorrimi«, af virkning som recitativ-oplæg til refrænet (jvnfr. Pesenti's arie nodeeksempel 3) omend i tripeltakt. Refrænversene er komponeret som tripeltakt-arioso, strofens første fire vers som recitativ.

En sammenligning med Berti's fjorten år tidligere, i 1627, publicerede »Da grave incendio oppresso« er oplysende (se nodeeks. 2).

De to tekster er af samme indholdstype, kendt fra talløse sange lige siden Caccini's dage, nemlig elskerens anråben den elskede om »pietà«. Berti's recitativ viser endnu forbindelsen med den tidlige monodi, en rytmisk rolig recitation, domineret af tonegentagelse og meget beskeden melodisk bevægelse, over en harmonisk lige så rolig bas uden anden funktion end den at støtte recitationen. Respekten for tekstens vers- og strofebygning viser sig i recitativafsnittets opdeling i tre jævnbyrdige fraser, hver indbefattende et verspar og hver afsluttet med kadence og rytmisk opstandsning. Rigatti's recitativ er melodisk og rytmisk langt stærkere bevæget – her gælder det først og fremmest hensynet til tekstens indhold – ligesom også bassen er stærkt aktiviseret og dermed det satstekniske spil mellem cantus og bas blevet et førsterangsmiddel til tekstudlægning – således ved »lungo«, hvis tonelængde i cantus udmåles anskueligt af bassens samtidige skalapassage, og ved »l'hore del mio morir«, hvis tragik indskærpes ved den trinvis faldende række sekstakkorder med dissonerende septimforudhold.

Imidlertid er den harmoniske grundstruktur af åbningsfrasen hos Berti og Rigatti den samme, idet bassen begge steder, efter indledende dvælen i tonika-planet, bringer det trinvis faldende mol-tetrachord, mundende ud i frygisk halvslutning på dominanten – en basformel, der bliver rent ud dominerende i 1630–40'erne, ikke mindst som arie-åbning – som det ses i utallige venezianske opera-rier (jvnfr. også den ovenfor citerede Ferrari-*aria*) – og som ostinatoformel i de årtiers »aria sopra il passacaglio«, hvis teksttype hyppigst er *lamento*. Men den forskellige udnyttelse af denne harmoniske grundstruktur hos de to komponister er oplysende: Hos Berti blot et alment akkordfundament uden spændingsforhold til cantus, hos Rigatti en slags »lamento«-citater, kendt som sådant efter 1630'ernes *lamento*-præstationer af f. eks. Pesenti, Sances og Monteverdi.

I forhold til Berti's noble recitation er Rigatti's recitativ en teatralisk deklamation lige fra den imponerende åbningsgestus' oktavgang til slutningens opskruede gentagelser af »lungo«, som derved forlænges yderligere for endelig, efter denne henholdende spænding, at bringe det medynkvækkende »martir« som et effektivt udråbstegn.

Også i det afsluttende tripeltakt-afsnit, som i begge arier tekstligt er refræn og musikalsk virker som tyngdepunktet, viser karakteristiske forskelle sig. I begge benyttes teknikken med stadige transponerede og varierede gentagelser af vers og dele af vers til opbygning af store melodiske kurver. Hos Berti udfolder disse sig så at sige som ren musik i en bred melodisøs strøm, igangsat med perioden indtil halvslutningen og pauseindsnittet takt 14, hvorpå begyndelsen gentages og videreføres ubrudt med en »fortspinnung« ved de stigende gentagelser af »con largo humore« for at føres til ende i en elegant kurve »Dunque occhi miei —«, som munder ud i den retorisk virkningsfulde recitativkadence »che lo dimanda il core«. Det musikalske udtryk udfoldes alene i cantus, idet bassen udelukkende er harmonisk støtte, og ved – bortset fra de forekomende kadenceformler – kun at bringe akkordskift på de betonedede taktslag fremhæver bassen yderligere cantus' letflydende tripeltaktige strømmen, er forståeligt på linie med hovedparten af Ferrari's *aria* »Il più fido di me« og adskillige andre Ferrari-arianer og de øvrige Rigatti-arianer af mindre dramatisk tilsnit end den foreliggende. I denne Rigatti-arie's tripeltakt-afsnit spiller den dramatiske deklamation imidlertid en mærkbar rolle, den melodiske strøm i cantus gennembrydes af pauser ved de indledende udbrud »aiutami, soccorrimi« og tilbageholdes ved igangsætningen med begyndelsesordet »mà« – opstandsning på dette »men« er traditionel i tidens musik og er direkte overtaget fra italiensk talesprog – og hen mod slutningen gennembrydes cantus' forløb af længere pauser til bassens imitationer. Men selv hvor cantus-forløbet ikke brydes eller opholdes, har det snarest karakter af at være sammensat af små deklamationsfraser, disse oftest gentaget transponeret – heftigt stigende ved udbruddet »che vana pietà« takt 10–12, gradvis synkende ved det smertelige »prima del mio languir« takt 14–17. Disse deklamationsfraser er imidlertid indordnede i en stor melodisk bue spændende fra »mà« takt 10 til det kadencerende »morir mi fà« takt 18, et forløb, i hvilket bassen deltager komplementærritmisk og sekvenserende.

Til forskel fra Berti's procedure gentages nu (fra takt 20) hele dette refrænafsnit transponeret, udvidet og – mod slutningen – stærkt varieret, hvorved iøvrigt Rigatti's tripeltakt-afsnit bliver ca. dobbelt så langt som Berti's. Af særlig betydning er i gentagelsen den ændrede version af »prima del mio languir – —«, dens transponerede gentagelse i højere leje og dens udvidelse med bassens for-imitationer.

Første fremførelse af tripeltakt-refrænet – fra »mà« takt 10 – bevæger sig tonalt fra d til g, anden fremførelse – fra takt 20 – bevæger sig fra g til ariens åbningstoneart c. Dette fænomen, transponeret – og evt. som i dette tilfælde tillige varieret og udvidet – gentagelse af en aries slutafsnit bør noteres. Det bliver fra midten af 1640-erne og videre frem i århundredet et af de karakteristiske formprincipper i den venezianske opera-arie. Sat på en enkel bogstavformel kan det udtrykkes ABB_1 , en formel, som dækker den foreliggende

Rigatti-arie. Spiren til dette formprincip ligger i den allerede fra monodiens begyndelse og før den tid praktiserede gentagelse af slutfrasen, et fænomen, der blev omtalt ved præsentationen af Milanuzzi og demonstreret i den dér bragte *aria* »Rubinetti Lascivetti«. –

Samme år som Ferrari og Rigatti publicerede deres samlinger, opførtes i Venezia følgende operaer: Francesco Paolo Sacrati's »La finta pazza«, Claudio Monteverdi's »Il ritorno d'Ulisse in patria« og Francesco Cavalli's »La Didone«. Siden 1637, da veneziansk opera blev et offentligt anliggende, havde en anelig række værker været opført. Til de nævnte komponistnavne kan føjes Francesco Manelli og Benedetto Ferrari. Overleveret er imidlertid som bekendt ingen opera af Manelli, Ferrari og Sacrati, af Monteverdi kun to af hans sidste værker, men til gengæld en meget lang, kun stedvis brudt, række af Cavalli's operaer gennem ca. tre årtier. Af de lidt senere indtrædende komponister har overleveringen kun begunstiget Marc' Antonio Cesti, som debuterer 1649, men hvis operaproduktion for venezianske scener imidlertid er begrænset til blot et par stykker, medens hans øvrige operaer er komponeret for andre italienske byer og – især – Wien.

Cavalli debuterer 1639 og er i det første årti af sin virksomhed Venezias dominerende operakomponist. Jeg har andetsteds skitseret en oversigt over visse karakteristiske træk ved Cavalli's opera-rier fra dette årti¹⁶ og skal i det følgende – som afslutning på de nærværende betragtninger – blot give meddelelse om enkelte fænomener i denne arieproduktion¹⁷ i relation til de i ovenstående oversigt omtalte repræsentative venezianske arie-samlinger fra 1620'erne til o. 1640.

I forhold til 1630'ernes *aria*-komponister kan Cavalli som *aria*-komponist til en begyndelse tage sig ret beskeden ud. *Dramma per musica*'s gamle recitativ-tradition behersker hans første operaer bl. a. derved, at ikke få af deres libretto-oplæg til flerstrofet *aria*-komposition er komponeret som recitativstrofer enten med ny cantus over nogenlunde samme – statiske – bas for hver strofe, d. v. s. som strofisk varieret recitativ, eller som helt igennem forskellige recitativstrofer, eller med blot en enkelt af tekststroferne komponeret som kantabil *aria*-strofe, de øvrige som recitativstrofer. Flertallet af librettoens flerstrofedede former er nu imidlertid komponeret à la *aria*, langt overvejende af yderst beskeden omfang, komponeret så at sige vers for vers og uden tilnærmelse til en satsteknisk, melodisk og formal udbygning som den, der kan iagttages eksempelvis hos Ferrari og Rigatti. Specielt debutværket »Le nozze di Teti e di Peleo« forekommer i betragtning af tidspunktet for dets tilblivelse – 1639 – lidet avanceret. Librettoen er domineret af store *ballo*- og ensembleoptrin, og de dertil hørende *aria*-strofer er komponeret i *balletto*-maneren med danseag-

16. Bjørn Hjelmberg, *Aspects of the Aria* etc. *Natalicia Musicologica* Knud Jeppesen, København 1962, p. 173–198.

17. Samtlige i det følgende omtalte værker af Cavalli er overleveret i manuskript i Con-tarini-samlingen i Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

tige rytmer, hyppig brug af hemioldannelser og temmelig regelmæssig metrik. Melodien er så temmelig uprægnant og den forekommende sekvensteknik stedvis særdeles mekanisk.

I den følgende opera, »Gli amori di Apollo e di Dafne« 1640, er melodik'en håndhævet med væsentligt større sikkerhed, og visse karakteristiske formale og tekniske træk begynder at gøre sig bemærkede, bl. a. ABB-formning, fremhævelse af slutafsnittet ved taktartskift eller ved recitativ-oplæg, forekomst af ostinatoteknik og ariens åbning med en mere eller mindre sluttet formel. Tripeltakt-arierne frigør sig fra det rent *canzonetta*-agtige og antager indenfor formens beskedne rammer deklamatoriske og melodiske træk af mere »veneziansk« type.

Udviklingslinien gennem Cavalli's operaer er imidlertid bugtet, indtrykket er, at værkerne fra hans første periode hver for sig favoriserer forskellige form-elementer. I »La Didone« 1641 er overraskende mange af librettoens *aria*-former komponeret recitativisk. De ariemæssigt komponerede former er små, den syllabiske melodik's fraser har ofte præg af recitativvendinger blot i tripeltaktrytme¹⁸. Men tendensen til pointering af strofeslutningen er steget, og særlig karakteristisk er, at næsten alle arier åbner med en melodisk formel over trinvis faldende bas-tetrachord, evt. varieret, oftest i mol og afgrænset fra det følgende med et større eller mindre rytmisk indsnit – som iagttaget i Ferrari's ovenfor citerede arie, hos Cavalli blot mere lakonisk og skarpt afgrænset. Ydermere vinder ostinato-arien nu terræn. I »Gli amori« var den lanceret, men kun med den pågældende *aria*'s strofegyndelse som ostinato, med mol-tetrachordet som basformel. I »La Didone« forekommer tre ostinato-ariere, alle over tetrachordformlen med kromatisk udfyldning, og kun i den ene er den regelmæssige ostinato-procedure forladt i strofeslutningen, hvor tekststrofens slutcouplet er komponeret som recitativ, men dog med bassen som kromatisk udfyldt tetrachord, blot i forlængede nodeværdier qua recitativbas.

Til de fire næste operaer – een om året 1642–45 – har Cavalli som librettist haft Giovanni Faustini. Faustini's forkærlighed for refrændannelser har givet sig udslag dels i et stort antal refræn-ariere, dels i adskillige refrænagtige gentagelser af små versgrupper undervejs i librettoens forløb. Dette fik indflydelse på den musikalske formning. Det fra de tidligere venezianske *aria*-samlinger velkendte effektivt fremhævede refræn i ariestrofens slutning bliver nu karakteristisk. Men også et nyt træk kommer til, nemlig da capo-formningen, som har sammenhæng med refrænforekomsterne. Dette forhold, da capo-formningens tiltagende hyppighed samt udviklingen af ABB-proceduren til et princip af stor formal betydning gennem de fire operaer, er skitseret i førnævnte artikel »Aspects of the Aria . . .«, hvortil her skal henvises.

Også ostinato-tekniken udvikler Cavalli gennem disse fire operaer, i »L'Ormino« 1644 resulterende bl. a. i en mægtig »lamento«, hvori formlen, som er

18. Et eksempel er bragt i *Aspects of the Aria* etc. p. 189–191.

mol-tetrachord plus slutkadence, med hver af de fire tetrachordtoner, omspillet til et tre-toners trinvis faldende motiv, optræder tredive gange, stedvis afbrudt af »frit« tripeltakt-arioso og recitativ; ydermere krydses forløbet fire gange af et refræn over ostinatoformlen.

Interessant er her den motivsekvenserende udformning af tetrachordet, en »musikalisering« af den oprindelige enkle lamentobas-struktur.

I »La Doriclea« 1645 findes hele fem ostinato-arian, een flerstrofet og fire eenstrofede, alle med »fri« strofe-afslutning. Foruden tetrachordet som basformel er her også anvendt dets »omvending«, trinvis stigende kvint. Af speciel interesse er en arie, som, faldende i fire afsnit i hver sit tonale plan, bringer bas-formlen – trinvis stigende kvint med afsluttende første-trin – et par gange i hvert afsnit, altså utransponeret ostinat inden for afsnittet, og derpå transponeret i forhold hertil i det næste afsnit. Formprincippet må karakteriseres som »transponeret ostinato«. Men også på anden vis giver ostinatoelementer sig til kende i disse operaers arier, ikke blot i anvendelse af regulære lamentoagtige fragmenter i en del ariers forløb, men også i den tiltagende anvendelse i en arie af en basfrase af kortere eller længere udstrækning dukkende op undervejs i forskellige tonale planer. Hvor dette princip realiseres på den måde, at basfrasen optræder som fundament i *basso continuo*- eller orkester-mellemspil undervejs i ariens forløb – en procedure, der slår igennem i de følgende operaer – skimter man i en sådan arie forbindelsen med senere tiders »koncert-ritornel«-form.

Igen en anden udformning ses i de tilfælde, hvor samtlige ariens formled er en række mere eller mindre ordrette transpositioner af dens første led, hvor altså også cantus så at sige er »transponeret ostinato«. Disse forskellige versioner af ostinatoagtig teknik spiller en betydelig rolle i de to operaer, der – efter en overleveringslakune på tre år – følger »La Doriclea«, nemlig »Il Giasone« 1649 og »L'Orimonte« 1650. For »Il Giasone«s vedkommende kan specielt fremhæves et par store orkesterarian med ritornelagtige mellemspil samt en lamento-agtig *basso continuo*-arie formet efter den ovenomtalte »Doriclea«-aries transponerede ostinato-princip.

En friere version af typen med transpositioner af første formled ses i den lille arie fra »L'Orimonte«, der bringes som nodeeksempel 7.

Arien består af to strofer à fem vers, hvoraf første og femte vers er identiske, tekststrofen er altså en rammeform, hvilket naturligvis har medført en dertil svarende musikalsk rammeform med identitet mellem rammeversene, altså en a b a-form. Andet og tredje vers er direkte kædet sammen, fjerde vers er komponeret som en ordret transposition af tredje vers – hvilket svarer til de to tekstvers' parallelle udsagn. Men herudover er tillige rammeversene og tredje-fjerde vers musikalsk enslydende bortset fra deres første fire toner. Med undtagelse af andet vers' igangsætning af formens b-afsnit – »s'un baccio le dico tall'hora ch'io vò« – er altså alle fraser næsten gennemført ordrette transpositioner.

Karakteristisk for bassen er den dominerende rolle, det trinvis faldende tetrachord spiller – her, ligesom i den førømtalte »Ormino«-lamento, med hver af tetrachordets toner som begyndelsestonen i et lille trinvis faldende tretoners motiv, hvorved formelen er udbygget til en sekvensrække, afsluttet med kadence. Da formelen foruden at danne bas til de udholdte cantustoner i de fire enslydende fraseslutninger ydermere bringes to gange i træk – i indbyrdes oktavtransposition – som efterspil, bliver dens ostinatoagtige effekt mærkbar. –

Den fremtrædende rolle, ostinato-elementer spiller i arien op mod og omkring 1650, er udtryk for den betydning bassen har fået som den strukturelle basis for arieformningen i det hele taget. Tendensen til anvendelse af mere eller mindre stereotype basformler er til stede allerede i de første operaers arier; formlerne er dér enkle, kortfattede og på typisk måde anvendt specielt i åbningen af de enkelte formled. I de sidstanførte operaers arier kan de udstrækkes til hele leddet og kan gennemsyre det samlede arie-forløb. En sammenligning mellem den lille *aria* »Non fù natural vento« fra »La Didone« 1641¹⁹ og den netop anførte »La bella mia Donna« fra »L'Orimonte« giver klare fingerpeg om den melodiske, bas-strukturelle og formale udvikling der har fundet sted i Cavalli's venezianske *aria*-komposition gennem 1640'erne.

19. *Aspects of the Aria* etc. p. 189–191.

EKSEMPLER

I nedenstående eksempler er for overblikkets skyld versene markeret med skillestreger i teksten, ligesom tekstgentagelser er indklammede. Ligeledes er noder og fortegn i klamme forfatterens tilføjelser.

Eks. 1.

Carlo Milanuzzi: Primo Scherzo delle Ariose Vaghezze -- a voce sola --
Venezia, Bartholomeo Magni, 1622, pp. 4-5.

Rubinet-ti / lasci-vetti / ch'adorna-te / l'odo-rate / Dohi lab-bia-mo-ro - se /

Che dan fuore / si ca-more / voci va-ghe pie-to - - se (che dan fuore si amore voci

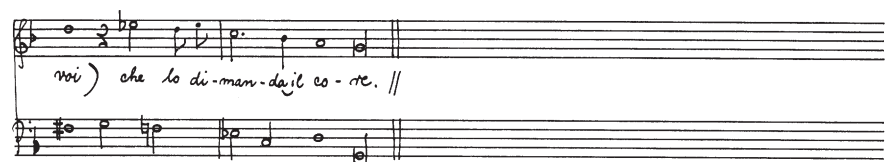
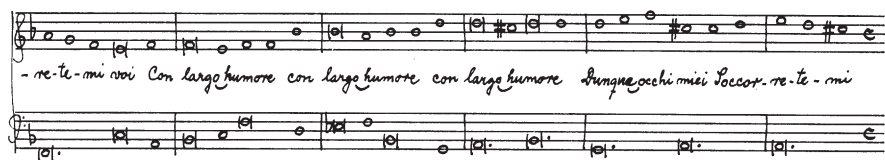
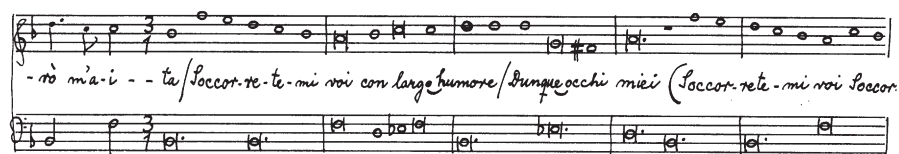
va-ghe pie-to - - se.) //

Eks. 2.

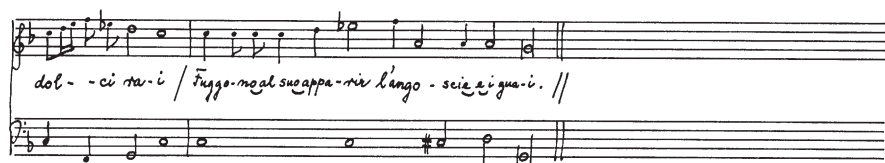
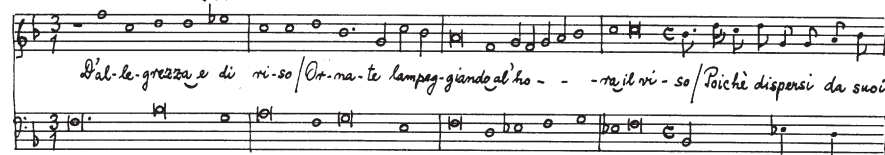
Giovanni Pietro Berti: Cantade et Arie ad una voce sola --
Venezia, Alessandro Vincenti, 1627, pp. 5-8.

de grave incendio op-presso / Chiamo soccor-soe la pietà-te in-ro-co- / & in suon funesto e

spesso / Bida il cor palpi - tando al foco al fo-co — / & bench'ar-da mia ori-ta / In vi-vo andar nessun pe-



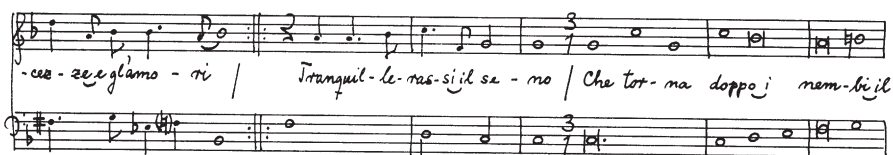
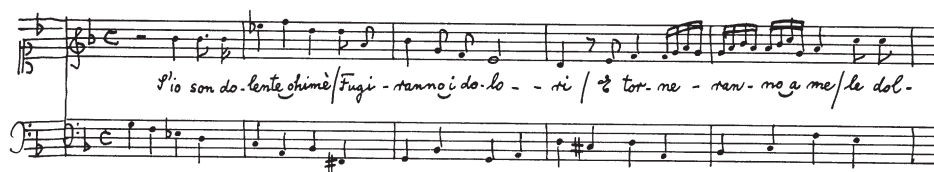
Fine de l'ultima Stanza.



Eks. 3.

Martino Pesenti: Arie a voce sola --

Venezia, Alessandro Vincenti, 1633, pp. 7-8.



Ciel se-re-no (Che torna doppoi membi che tor-na doppoi mem-bi il
Ciel se-re--no il ciel il ciel se-re--no.)

Eks. 4.

Cherubino Busatti: Arie a voce sola --

Venezia, Alessandro Vincenti, 1638, pp. 31-32.

U-di-te o belle sfere (H-di-te o belle sfere) del ciel de la mia be-a /
lu-ci splenden-ti sì ma pe-rò re-re / ch'im lin-guaggio d'a-mor / à mi
di-ce il mio cor / mi-ra-te mi pu-pil-le / Ca-re del fo-co
mio fiam-me fa-vil-le / Ac-ciò ch'ài lu-mi'

8 (che puro affetto e schietta le al - tà) / o fe - li - ce co - li (o fe - li - ce co -
 8 - lei) che m'a - me - - rà (che m'a - me - - rà o fe - li - ce co - lei o fe - li - ce co -
 8 - lei che m'a - me - rà che m'a - me - rà.) //

Eks. 6.

Giovanni Antonio Rigatti: Musiche diverse a voce sola --
 Venezia, Bartolomeo Magni, 1641, pp. 28–29.

8 Fi - li sento vi - ci - ne / l'ho - re del mio mo - ri - è giun - to al suo confi - ne / il mio lun - - gho
 8 (il mio lun - - gho il mio lun - - gho) mar - ti / a - iu - ti mi soccor - ri - mi / mà che
 8 na - ma pie - tà (che vana pie - tà) / se con - gla - iu - ti suoi / prima del mio languir (del mio lan -

-guir) mo-rir (mo-rir) mi fa (mà che vana pie-tà che vana pie-tà che vana pie-tà
 -tà se congla'-iu-ti suoi prima del mio languir mo-rir mi fa prima del
 mio languir mo-rir mo-rir mo-rir mi fa.) ||

Eks. 7.

Francesco Cavalli: *L'Orimonte*, atto III, scena 5, *Lisi*.

Libr.: *L'Orimonte* Drama per Musica del Nicolo Minato.

Venezia, 1650, pp. 77–78.

Ekspl. Bibl. Marciana, Venezia.

Part.: Bibl. Marciana, Venezia. Ms. Ital. IV, 366 (9890), pp. 110 v – 111 v.

La bella mia donna mi burla ogni dì (mi burla ogni dì) / s'un braccio le dico tall' hora ch'io
 nò / se sono d'ap-presso mi di-ce di nò (nò nò mi dice di nò) / se stò da lon-
 -ta-mo mi di-ce di sì (sì sì mi di-ce di sì) / da bella mia donna mi
 burla ogni dì (mi burla ogni dì) ||

Informationsteori og musikalsk analyse

Af JENS BRINCKER

Siden *C. E. Shannon*¹ og *Norbert Wiener*² i 1948 publicerede de første grundlæggende arbejder om den statistiske behandling af kommunikationsprocesser, har kommunikationsteorien eller informationsteorien³ været genstand for indgående studier og har fundet anvendelse på et usædvanligt stort antal forskningsområder. Denne intensive anvendelse af en matematisk teori på felter, der ikke blot kan være væsentligt forskellige fra det oprindelige udgangspunkt, men tilmed ofte har været anset som utilgængelige for matematisk behandling, er blevet mødt med højst forskellige reaktioner, der såvel omfatter den begejstrede åbenhed som den hårdnakkede skepsis.

Mulighederne for at bedømme de talrige forsøg, der er gjort på at anvende informationsteoretiske begreber og metoder på musikalske problemstillinger, og de mere eller mindre polemiske indlæg, disse forsøg har affødt, er overordentligt begrænsede, da en stor del af materialet foreligger som yderst koncentrerede, svært tilgængelige beretninger og diskussionsbidrag i periodica, kongresreferater, symposier ect. spredt over så forskelligartede fagområder som musikvidenskab, elektronik, kommunikationsteknik m. m.

Det forekommer derfor mere nærliggende at bidrage til belysningen af informationsteoriens musikalske relevans gennem en selvstændig vurdering end ved litteraturundersøgelser, hvorfor der i det følgende skal beskrives en analysemetode, som demonstreres på et musikalsk materiale. Som baggrund for denne tjener i højere grad informationsteoriens eksakte, matematiske formulering end eksisterende undersøgelser over sammenhængen mellem informationsteori og

1. C. E. Shannon, »A Mathematical Theory of Communication«. The Bell System Technical Journal xxviii, pg. 379–424 og 623–657.
2. Norbert Wiener, »Cybernetics«. Cambridge, Mass. 1948.
3. Skønt Shannon oprindeligt kaldte sin teori »kommunikationsteori« (jfr. note 1), har betegnelsen »informationsteori« vundet indpas sideløbende med den originale. Da der – specielt i tysksproget litteratur – er en tendens til at foretrække »kommunikationsteori« i forbindelse med kommunikationsprocesser og anvende »informationsteori«, hvor kommunikationsteorien anvendes på områder uden direkte eller primær forbindelse med kommunikation: litteratur, psykologi, musik etc., vil der i det følgende blive talt om »informationsteori«.

musik. Derfor anses det for rimeligt at tage udgangspunkt i en omtale af de dele af teorien, der danner den direkte forudsætning for analysemetoden.

Det er grundlæggende for informationsteoriens anvendelse på musikalske fænomener, at et musikstykke opfattes som en meddelelse fra en komponist til en mulig lytter. Den derved antydede kommunikationsproces foregår ideelt set således, at komponisten ud af et fastlagt repertoire vælger et antal symboler (kompositionens toner), der igennem en kanal overføres til lytteren. Mens en væsentlig del af de gængse informationsteoretiske undersøgelser omhandler kanalen og dens fysiske egenskaber, dens kapacitet etc., vil der i denne sammenhæng blive set bort fra en undersøgelse af kanalen, der blandt andet omfatter den klanglige reproduktion af musikstykket og lytterens individuelt farvede opfattelse af det spillede. I stedet vil opmærksomheden koncentreres om selve den musikalske meddelelse, der karakteriseres af den frihed, hvormed komponisten vælger sine symboler. Når undtages ekstreme musikalske stilarter, som mig bekendt kun har egentlig betydning for de sidste tyve års musik, er komponisternes valg hverken determinerede eller arbitrære, men underkastet en række lovmæssigheder af statistisk art, hvilket gør det muligt at forudsige udfaldet af et valg med en sandsynlighed mellem 1 og 0.

Summen af alle de lovmæssigheder, som influerer komponistens valg, udgør kompositionens stil, der erkendes som en karakteristisk sandsynlighed for at bestemte skalatrin, samklange, melodiformer etc. forekommer i kompositionen. I nodebilledet konstateres disse stiltræk som de forskellige hyppigheder, hvormed kompositionens enkelttoner, samklange og tonefølger optræder, hvilket har resulteret i en mere eller mindre udtalt benyttelse af statistiske kriterier i musikalske stilanalyser.

Set under denne synsvinkel er den informationsteoretiske analyse af musikværker blot en videreførelse af den klassiske stilanalyse, men med benyttelse af de statistiske hjælpemidler, der er blevet udviklet i dette århundrede, nemlig sandsynlighedsregningen og den deraf afledte statistiske kommunikationsteori. Sammenhængen mellem sandsynlighedsregningen og det almindelige, statistisk begrundede skøn vil fremgå af følgende eksempel:

Forestiller man sig en enstemmig komposition, der er 100 toner lang og indeholder 8 forskellige toner: c, d, e, f, g, a, h, cl, hvoraf g forekommer 22 gange, siger man, at sandsynligheden, hvormed tonen g optræder i kompositionen, er 22/100 eller 0,22.

$$p(g) = 0,22^4.$$

Den betragtede komposition på 100 toner vil indeholde 99 tonepar, hvoraf 22 vil indeholde tonen g som begyndelsestone (idet det forudsættes, at komposi-

4. Sandsynligheden af en hændelse, x, skrives almindeligvis som »p(x)«, hvor funktionstegnet »p« er en forkortelse af »possibility«. Jfr. Fazlollah M. Reza, »An Introduction to Information Theory«, New York 1961 (i det følgende citeret som RezaI), kapitel 2.

tionen ikke har g som sidste tone). Blandt disse 22 tonepar forekommer tonerne g-f måske 11 gange, hvorfor sandsynligheden for at f efterfølger g bliver $11/22$ eller 0,50,

$$p_g(f) = 0,50,$$

mens sandsynligheden for at toneparret g-f forekommer bliver $11/99$ eller 0,11,

$$p(g, f) = 0,11.$$

Disse sandsynligheder kan nemt udvides til at omfatte tonefølger på 3, 4 eller flere toner efter behov, ligesom man ser, at ovenstående eksempel, der behandler hyppigheden af successive toner, uden videre kan udstrækkes til at omfatte flerstemmighed, hvor vi så blot vil tale om karakteristiske samklange eller akkorder i stedet for tonefølger.

De her skitserede grundbegreber for sandsynlighedsregningen er grundlæggende for informationsteorien, idet sandsynligheden af en hændelse er bestemmende for hændelsens informationsindhold. Groft taget kan man sige, at en hændelses informationsindhold kun afhænger af den sandsynlighed, hvormed hændelsen kan forudsiges ⁵. Denne anvendelse af ordet information adskiller sig på væsentlige punkter fra den gængse, idet man i almindelig sprogbrug ofte forbinder »information« med »viden«, hvorimod begrebet i den specielle informationsteoretiske anvendelse refererer til usikkerhed og til usikkerhedens afløsning af vished. Klarest kommer denne forskel mellem den almene og specielle sprogbrug for dagen, når man holder sig for øje, at »information« i daglig tale rummer et semantisk aspekt, som informationsteorien ganske mangler.

Informationsindholdet af en hændelse er det kvantitative udtryk for den usikkerhed, hvormed hændelsen kan forudsiges. Den sikre hændelse med sandsynligheden $p=1$ kan forudsiges uden usikkerhed, hvorfor dens informationsindhold $I=0$. Den umulige hændelse med sandsynligheden $p=0$ kan ikke forudsiges, det vil sige, at usikkerheden er maksimal og informationsindholdet uendeligt stort (egentlig: ikke defineret). Enhver anden hændelse kan forudsiges med en usikkerhed, der er omvendt proportional til hændelsens sandsynlighed, og har dermed et informationsindhold, der er større end 0 og afhængig af usikkerheden.

Ud fra de her skitserede betingelser for begrebet »informationsindholdet af en hændelse« samt visse tillægsbetingelser af mere formel-logisk art er det muligt at opbygge den matematiske informationsteori axiomatisk ⁶, hvorved man kommer til følgende udtryk for informationsindholdet $I(x)$ af en hændelse x , der ganske stemmer overens med det udtryk, som Shannon ⁷ fandt på mere intuitiv måde.

5. For en nøjere belysning af begrebet »information« se: J. R. Pierce, »Symbols, Signals and Noise«, New York 1961 kapitlerne 2 og 5.

6. Jfr. A. Feinstein: »Foundations of Information Theory«, New York 1958.

7. Op. cit.

Informationsindholdet af en hændelse x er den negative totalslogaritme til hændelsens sandsynlighed $p(x)$ eller

$$I(x) = -\log_2 p(x).$$

Ovenstående definition af informationsindholdet af en hændelse gælder enhver mulig hændelse med sandsynligheden større end 0 og mindre eller lig med 1, idet man – når definitionen anvendes på flere mulige hændelser – taler om hver enkelt hændelses selvinformation. I det tilfælde, hvor hændelserne i en mængde tilsammen udtømmer alle muligheder, hvilket udtrykkes ved, at summen af deres sandsynligheder bliver 1,

$$\sum_i p_i = 1,$$

betrakter man hændelsesmængden som informationskilde, hvori de enkelte hændelser indgår som symboler. De ovenfor definerede selvinformationer karakteriserer nu de enkelte symboler, hvorimod kilden karakteriseres af summen af selvinformationerne under hensyn til den hyppighed, hvormed hvert enkelt symbol optræder. Det derved fremkomne tal, der er et »vejet gennemsnit« eller en »middelværdi«, kaldes kildens information eller kildens entropi ⁸, H .

Kilden X med symbolerne $x_1, x_2, x_3, \dots, x_i, \dots, x_n$.

der opfylder betingelsen: $\sum_i p(x_i) = 1$

$$\text{har informationen: } H(X) = - \sum_{i=1}^n p(x_i) \cdot \log_2 p(x_i) \text{ pr. symbol.}$$

Det fremgår af udtrykket for H , som er en sum, at H må afhænge af antallet af led i summen efter princippet jo flere led des større sum. Dertil kommer, at H også afhænger af den tilfældighed, hvormed de enkelte symboler optræder, idet en kilde med et fastlagt antal symboler vil have størst mulig information, når alle symboler er lige sandsynlige, hvorimod kildens information vil synke mod 0, hvis et symbol bliver overvejende sandsynligt, mens de øvrige bliver meget sjældne ⁹.

Det er karakteristisk for alle »naturlige« informationskilder som tale- og skriftsprog, musik etc., at de indeholder væsentlig mindre information end den

8. Det er forfatteren bekendt endnu ikke lykkedes at finde frem til en international standardisering af informationsteoriens vokabular, hvilket bl. a. har til følge, at $H(X)$ kaldes kildens information, middelinformation, entropi, coentropi eller informationelle entropi. Da entropibegrebet er nøje forbundet med termodynamikken, mens navnets informationsteoretiske anvendelse snarest synes begrundet i en formel lighed, skal der i denne forbindelse tales om »information«. Om anvendelsen af »entropi« se J. R. Pierce: »Symbols, Signals and Noise«, New York 1961 kapitel 5.

9. Jfr. RezaI pg. 90f.

maksimalle mængde, der fordrer, at alle symboler er lige sandsynlige. Således vil det være bekendt, at bogstavet »e« er påfaldende hyppigt i alle vesteuropæiske sprog, mens bogstaverne »x« og »z« oftere forekommer i østeuropæiske sprog end i vesteuropæiske. Forholdet mellem en kildes maksimale information, $H_{\max}$, og dens reale information, H , udtrykkes i kildens redundans eller dens overbestemthed, R .

$$R = 1 - H/H_{\max}.$$

Betydningen af dette begreb, overbestemtheden, vil fremgå nærmere af den sammenhæng, der er mellem en kildes maksimale information og antallet af dens symboler. Betingelsen for maksimal information er – som ovenfor nævnt – at alle symboler er lige sandsynlige. Da summen af alle sandsynligheder skal være 1, må sandsynligheden af det enkelte symbol være den reciprokke værdi af antallet af symboler i kilden. For eksempel vil en kilde med 2 symboler og maksimal information have symbolsandsynlighederne $1/2$ og $1/2$. Kildens information vil i dette tilfælde være:

$$\begin{aligned} H &= 1/2 \cdot -\log_2 1/2 + 1/2 \cdot -\log_2 1/2 = -\log_2 1/2 \\ H &= 1 \text{ bit }^{10} \end{aligned}$$

Takket være den logaritmiske sammenhæng mellem informationen og antallet af lige sandsynlige symboler i en kilde er man i stand til at angive det mindste antal symboler, der kan befordre en given informationsmængde, idet sammenhængen mellem den logaritmiske og den eksponentielle funktion medfører, at en informationsmængde på 1 bit kan befordres af et antal symboler på mindst $2^1=2$, hvilket fremgår direkte af foranstående eksempel. Analogt hermed kan 2 bits information befordres af mindst $2^2=4$ symboler, 3 bits af mindst $2^3=8$ symboler og så fremdeles.

Når det derfor om en kilde kan fastslås, at den indeholder mindre information end maksimalt som følge af uensartet fordeling af symbolsandsynlighederne eller anden form for statistisk lovmæssighed, er dette ensbetydende med, at kilden kunne arbejde med færre symboler, hvis de alle var lige sandsynlige. Heraf fremgår den egentlige betydning af overbestemtheden, idet en overbestemthed altså udtrykker tilstedeværelsen af statistiske lovmæssigheder i kilden således, at *forholdet mellem overbestemtheden og de statistiske lovmæssigheder er proportionalt*. Den musikalske relevans af overbestemtheden kommer for dagen, når man erindrer, at summen af alle statistiske lovmæssigheder i en komposition udgør kompositionens stil (jfr. pg. 2), hvorfor overbestemtheden er et kvantitativt udtryk for den betydning, summen af de konstaterede stiltræk udøver i en musikalsk stilart.

10. Informationsenheden »bit« (der er en forkortelse af »binary diget«) er defineret som den mængde information, der er nødvendig for at vælge mellem to lige sandsynlige muligheder. Jfr. RezaI pg. 78.

Hidtil er udelukkende talt om selvinformationer af isolerede symboler og en kildes information pr. symbol forstået som middelværdien af disse selvinformationer. Heri ligger en væsentlig indskrænkning, da næsten alle informationskilder arbejder med symbolsekvenser snarere end med enkeltsymboler, og da det er åbenbart, at symbolsekvenserne kan være underkastet særlige statistiske lovmæssigheder af for eksempel æstetisk eller fysiologisk natur, der ikke behøver at fremgå af de isolerede symbolsandsynligheder. Således falder det straks i øjnene, at en konsonantfølge som »rhv« (*erhverv*) er naturlig på dansk, mens følgen »vhr« ikke forekommer i dansk skriftsprog.

For at komme til en realistisk vurdering af de statistiske lovmæssigheder, der findes i en kilde, må man derfor udover sandsynlighederne for de enkelte symboler beregne sandsynlighederne for symbolsekvenser af to, tre, fire og flere symbolers længde. Den praktiske fremgangsmåde er allerede skitseret (jfr. pg. 3), og beregningen af de til disse sandsynligheder svarende informationer for en kilde »med hukommelse« svarer – bortset fra visse matematiske komplikationer – ganske til den ovenfor antydede beregning af informationen af en kilde med enkeltsymboler, d. v. s. »uden hukommelse«¹¹. Da enhver form for statistisk lovmæssighed mellem symbolerne vil medføre en formindsket information af kilden og dermed en forøget overbestemthed, ledes man til at opstille begrebet »en kildes sande information«, hvorved forstås grænseværdien for den følge af informationsværdier, der fremkommer, når kildens information beregnes successivt for symbolsekvenser af 1, 2, 3, . . . n, . . . symbolers længde.

På lignende måde stiller sagen sig, hvør der er tale om en kilde, som udsender flere simultane symboler, der opfattes samlet af modtageren. Her må man forudse statistiske lovmæssigheder, der virker i det simultane plan, analogt med de lovmæssigheder, som konstateredes i det successive plan, og med samme informationsnedsættende virkning.

Der er således tale om tre forskellige former for statistisk lovmæssighed, der kan nedsætte en kildes informationsindhold og bevirke en overbestemthed: den uregelmæssige fordeling af kildens symboler, anvendelsen af symbolsekvenser og overensstemmelser mellem flere simultane symboler. I musikalsk sammenhæng ses disse tre arter af statistisk lovmæssighed at modsvare de »tonale« (forstået som en foretrukken anvendelse af visse skalatrin i modsætning til »atonale«), melodiske og akkordiske stiltræk. I det følgende skal demonstreres en informationsteoretisk musikanalyse, der bearbejder et musikalsk materiale med henblik på en kvantitativ vurdering af disse stiltræks betydning.



Under udvælgelsen af materialet har to synspunkter gjort sig gældende: For det første hensigtsmæssigheden af at kunne give de analytiske resultater en musi-

11. Jfr. RezaI kapitel 11.

kalsk interpretation; for det andet hensynet til de kvantitative krav, en hvilken som helst statistisk undersøgelse stiller.

Kravet om materialets størrelse har sin begrundelse i det faktum, at man overalt anvender de enkelte symbols relative hyppigheder i stedet for deres sandsynligheder, som ikke kan findes a priori. Den fejl, som herved begås, er afhængig af materialets størrelse, idet sandsynligheden for, at en hændelses relative hyppighed er identisk med dens sandsynlighed, vokser mod 1, når hændelsens absolutte hyppighed vokser mod uendeligt¹². Hensigtsmæssigheden af at kunne interpretere analysens resultater udspringer af et ønske om at se den informationsteoretiske analyse i forhold til den gængse musikalske stilanalyse og ønsket om at kunne benytte de gængse musikalske fagudtryk i videst muligt omfang. Dette ønske er en konsekvens af forfatterens opfattelse af informationsteorien som den naturlige videreførelse af de i almindelig musikalsk analyse anvendte statistiske kriterier og har dermed en subjektiv begrundelse, der ikke nødvendigvis indebærer en afvisning af den mulighed, der ligger i at give en informationsteoretisk analyse en ren statistisk interpretation.

For at imødekomme de hermed begrundede krav til analysematerialet bedst muligt er undersøgelsen bleven foretaget på tre værkgrupper, der omfatter mere end 500 noder pr. undersøgt stemme, og som dækker tre nogenlunde skarpt adskilte stilperioders løsning af samme musikalske opgave: den firestemmige koraludsættelse af 10 luthersk-evangeliske koralmelodier foretaget af H. L. Hassler, J. S. Bach og C. E. F. Weyse.

De undersøgte koraludsættelser er:

Hans Leo Hassler, Kirchengesänge 1612: nr. 3, 6, 9, 10, 34, 39, 40, 45, 50 og 52.

Johan Sebastian Bach, 371 Vierstimmige Choralgesänge, Edition Breitkopf nr. 10: nr. 158, 46, 125, 88, 20, 144, 7, 10, 4 og 100.

Christoph Ernst Friedrich Weyse, Choral-Melodier etc. 1839: nr. 17, 23, 7, 28, 132, 3, 84, 4, 29 og 2.

De i det følgende omtalte informationsteoretiske analyser er alle foretaget i sommeren 1964 på Danmarks tekniske Højskole, hvis GIER regnemaskine blev anvendt til alle større beregninger, idet cand. polyt. fru M. A. Larsen udførte det dermed forbundne arbejde som et eksamensprojekt, der er offentlig tilgængeligt på Laboratoriet for Kommunikationsteori¹³. Den teoretiske redegørelse for de nødvendige kodnings- og programmeringsprocesser ville sprænge rammerne for denne fremstilling, hvorfor her blot skal omtales, hvilke principper der har været lagt til grund for kodningen af nodematerialet.

12. Jakob Bernoulli: »De store tals lov«.

13. Eksamensprojekt 1964, Maria Alhed Larsen. Laboratoriet for Kommunikationsteori, Danmarks tekniske Højskole.

De 10 koraler i hver værkgruppe er transponeret til samme grundtone og betragtes som statistisk ligeberettigede kompositioner. Hver af de fire stemmer i koraludsættelserne er kodet som en selvstændig informationskilde, hvis symbol-repertoire udgøres af samtlige forskellige tonehøjder indeholdt i stemmens maksimale omfang plus pausen.

Denne fremgangsmåde er valgt fremfor en lettere metode, der kun opererer med et repertoire på 12 kromatiske halvtoner og derved anvender oktavforlægninger i kodningsprocessen, hvilket anses for uacceptabelt ved analyser af de her forekommende musikalske stilarter. Derudover indebærer metoden den fordel, at den bevarer typiske fænomener som enklang og stemmekryds, hvilket er betydningsfuldt for den senere interpretation af resultaterne. Af ulemper ved metoden må især nævnes to: Den stiller store krav til materialets omfang, og den kræver avancerede tekniske hjælpemidler, hvilket i det aktuelle tilfælde, hvor såvel tekniske hjælpemidler som materialets størrelse repræsenterer det praktisk mulige snarere end det teoretisk mest hensigtsmæssige, giver sig udslag i en mindre nøjagtighed af resultaterne.

Den analytiske fremgangsmåde har været følgende:

1. Beregning af hver stemmes information, idet der kun tages hensyn til fordelingen af tonehøjder og ikke regnes med nogen sammenhæng mellem tonerne.
2. Beregning af hver stemmes information under den forudsætning, at der eksisterer en sammenhæng mellem de enkelte toner, hvorfor det er nødvendigt at beregne informationen for tonegrupper af to, tre og flere toners længde i så stor udstrækning, som materialet tillader.
3. Beregning af den del af en stemmes information, som ikke er fælles med informationen af en eller flere samtidigt betragtede stemmer.
4. Beregning af overbestemtheder og sammenligning af resultaterne.

Ad 1.

Resultaterne af den første informationsberegning, der kun tager hensyn til fordelingen af tonehøjder i de forskellige stemmer, fremgår af fig. 1 a og b, hvor de 12 beregnede informationer er anført i grafisk form. Fig. 1 a viser informationerne af hver af de fire stemmekategorier sopran, alt, tenor og bas (herafter omtalt som H(S), H(A), H(T), H(B)) for de tre værkgrupper. Man bemærker, at mens H(S) hos Hassler og Bach er lige store, er Weyses H(S) som følge af hans »stive« koralstil en smule mindre end de to ældre komponisters. For de øvrige stemmers vedkommende ser man, at Hasslers understemmer har omtrent samme informationsniveau som hans overstemme, mens Bach og Weyse begge meddeler et stigende informationsindhold, jo længere man kommer ned i stemmekomplekset. Dette forhold forklares delvist af den tendens, der er hos Bach og Weyse til at øge stemmeomfanget af de dybere stemmer, og skyldes således både en repertoireforøgelse og en større tilfældighed i repertoirets anvendelse.

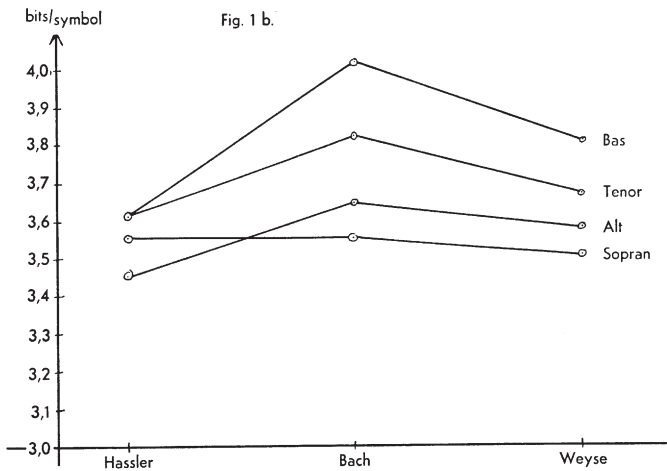
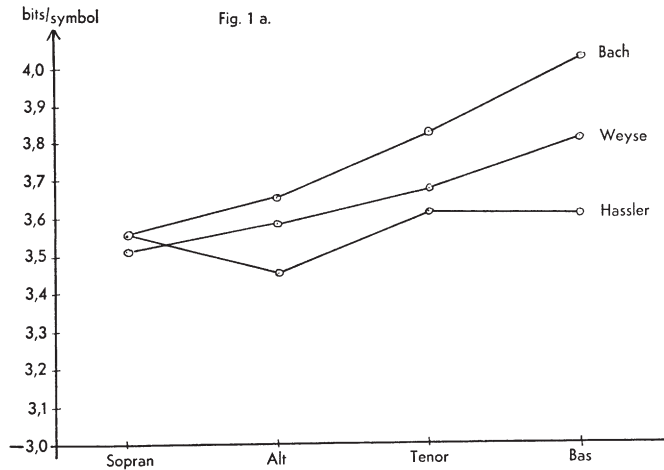
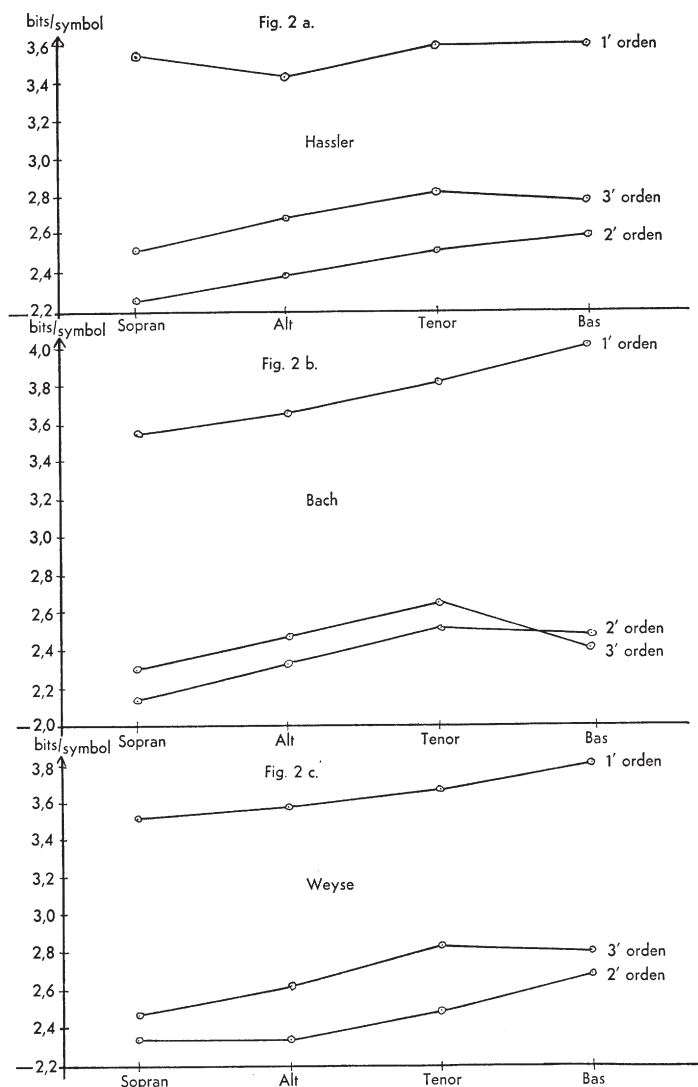


Fig. 1 b fremstiller de samme resultater som fig. 1 a, men opstillet efter de tre værkgrupper, hvorved antydes en direkte sammenhæng mellem de tre forskellige stilarter.

Ad 2.

Fig 2 a, b og c viser den informationsteoretiske konstatering af melodiformler i form af tonegrupper på to og tre toners længde. (Herefter omtalt som 2' og 3' orden¹⁴). Idet betydningen af melodiformlerne for en stemmes melodiske udformning kan aflæses direkte som afstanden mellem kurvepunkterne på 1' ordens kurven, der gentager fig. 1 a og altså kun tager hensyn til fordelingen af de enkelte tonehøjder, og de tilsvarende kurvepunkter på 2' og 3' ordens kur-

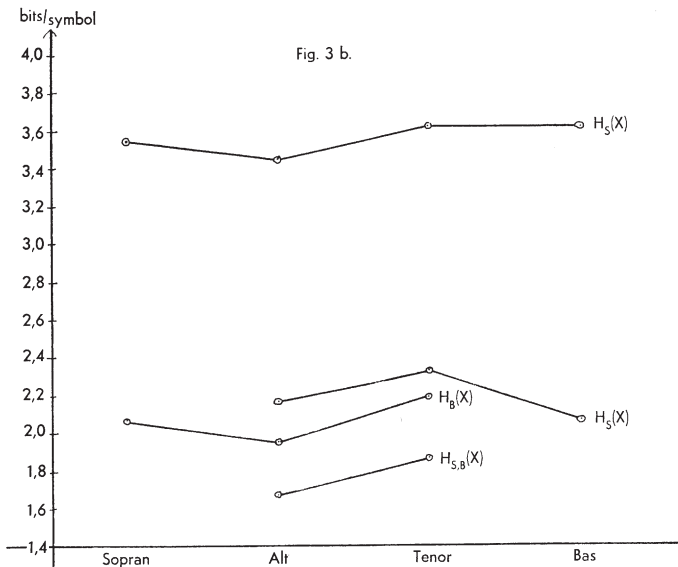
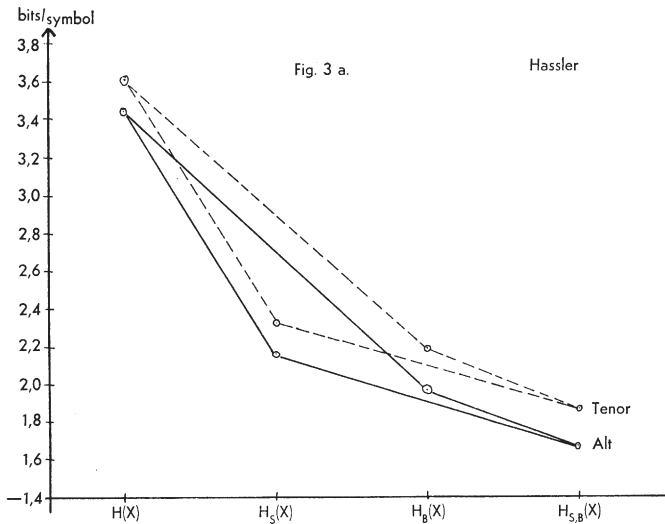
14. Jfr. Shannon Op. cit. pg. 388ff.



verne, bemærker man, at afstanden mellem 1' og 2' ordens kurverne er større hos Bach end hos Hassler og Weyse, hvilket må skyldes en mere udstrakt anvendelse af melodiformler i Bachs stemmer. Derudover ser man, at 1' og 2' ordens kurverne løber stort set parallelt for alle tre komponisters vedkommende, hvilket betyder den samme anvendelsesgrad af melodiformler i alle stemmer. Undtagelser herfra er dog sopranstemmen hos Hassler og basstemmen hos Bach, der begge viser større informationsfald end de pågældende komponisters øvrige stemmer.

3' ordens kurverne udviser alle den besynderlighed, at de ligger højere end 2' ordens kurverne. Dette forhold kan kun forklares af materialets ringe størrelse,

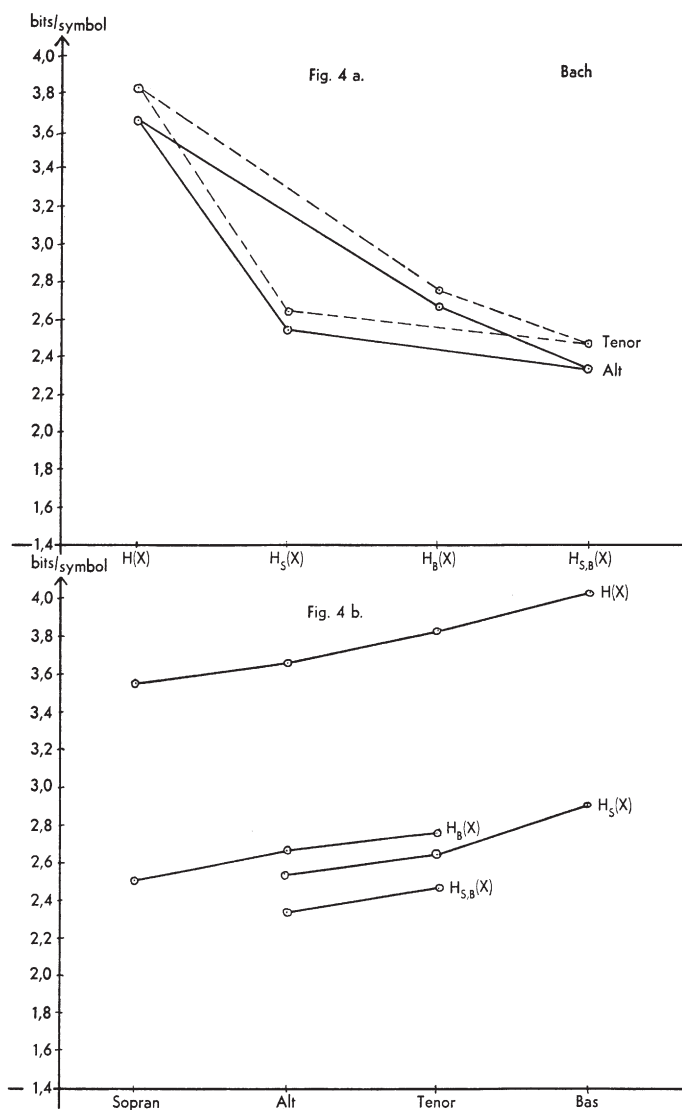
idet informationen af tre-toners grupperne aldrig kan blive større end informationen af to-toners grupperne, som jo er indeholdt i tre-toners grupperne. Da kravet til materialets størrelse vokser eksponentielt med længden af de undersøgte tonegrupper, er det klart, at materialet kan være tilfredsstillende stort til undersøgelser af enkelt-toner og to-toners grupper uden at være tilstrækkeligt til tre-toners grupper. Den undtagelse, som basstemmen hos Bach frembyder, kan således forklares med, at denne stemme dels indeholder det største antal noder af samtlige undersøgte, dels at den viser tendens til stærkere anvendelse af melodiformler end de øvrige stemmer.



Ad 3.

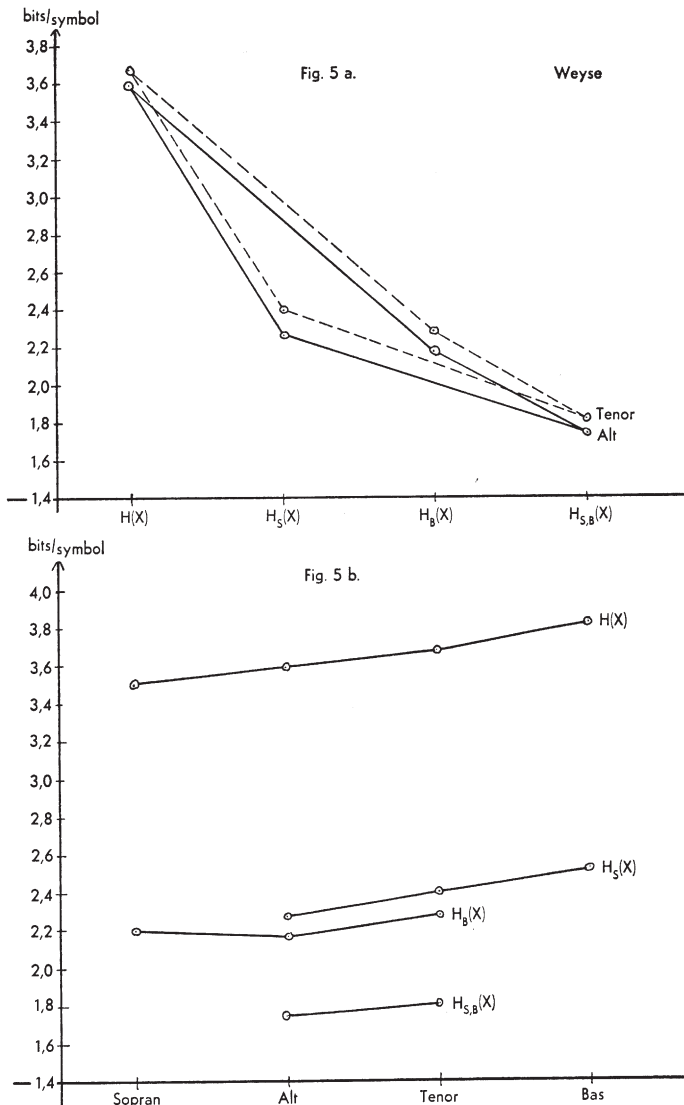
Beregningen af den del af en stemmes information, som ikke er fælles med informationen i en eller flere samtidigt betragtede stemmer, vil fremgå af kurvebladene fig. 3 a og b med Hasslers koraler, fig. 4 a og b med Bachs og fig. 5 a og b med Weyses.

Fig 3, 4 og 5 a viser informationerne af alt- og tenorstemmerne: Først hvor disse betragtes uafhængigt af de øvrige stemmer, $H(X)$; dernæst når de betragtes i sammenhæng med sopranen eller bassen, hvorved en del af deres information



viser sig at være identisk med sopran- eller basstemmernes, således at der kun måles den del af deres information, der er uafhængig af sopranen, $H_S(X)$, eller uafhængig af bassen, $H_B(X)$. Og endelig betragtes alt- og tenorstemmerne i sammenhæng med både sopran og bas, så man kun måler den del af deres information, der hverken forekommer i sopran eller bas, $H_{S, B}(X)$.

Den del af den betragtede stemmes information, der er fælles for stemmen og en af yderstemmerne, kaldes $I(S,X)$ eller $I(B,X)$ alt efter om stemmen ses i sammenhæng med sopran eller bas, mens den information, der er fælles for en mellemstemme og begge yderstemmer kaldes $I(S,B,X)$. Fællesinformationerne I

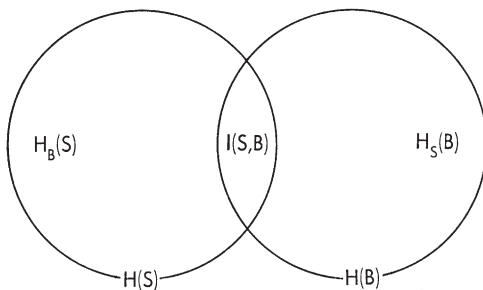


kan aflæses direkte af kurvelinjernes fald mellem de respektive kurvepunkter, og den høje grad af kongruens, der er mellem alt- og tenorkurverne hos alle tre komponister, viser, at det er berettiget at tale om mellemstemmer kontra yderstemmer, da tenor og alt influeres lige stærkt af yderstemmerne. Iøvrigt viser en sammenligning mellem de tre værkgrupper, at informationsfællesskabet mellem yder- og mellemstemmer er størst hos Weyse, lidt mindre hos Hassler og mindst hos Bach, hvilket kun kan forklares som en større samklangsmæssig frihed i Bachs stemmeføring. Dertil kommer den iagttagelse, at $I(B,X)$ er større end $I(S,X)$ hos Weyse og Hassler, hvorimod det omvendte er tilfældet hos Bach.

Fig 3, 4 og 5 b indeholder for mellemstemmernes vedkommende de samme resultater som fig. 3, 4 og 5 a, der blot analogt med fig. 2 er opført således, at fællesinformationerne mellem stemmerne kan aflæses af afstandene i samme lodrette plan, mens kurvelinjerne angiver den styrke, hvormed yderstemmerne influerer de øvrige stemmer. Foruden altens og tenorens informationsmængder er anført fire kurvepunkter, som ikke findes på fig. 3, 4 og 5 a: Nemlig sopranens information $H(S)$ og den del deraf, der ikke er fælles med bassens, $H_B(S)$; samt bassens information $H(B)$ og den del, den ikke har fælles med sopranen, $H_S(B)$.

Da det er sopranen, der er udgangspunkt for den betragtede kompositionsart, har det størst umiddelbar interesse at se på $H_S(B)$. Her viser det sig, at Hasslers basstemme kun har en information på ca. 2 bits pr. node, hvilket svarer til, at hver basnode er valgt mellem fire mulige (jfr. pg. 6), mens Bachs basstemme har informationen 2,9 bits pr. node, hvilket betyder, at hver basnode er valgt mellem 7 eller 8 mulige. (I begge tilfælde er set bort fra de indskrænkninger, den melodiske sammenhæng jfr. fig. 2 betyder).

Den interesse, der knytter sig til $H_B(S)$, er af mere teoretisk art, idet kendskabet til denne størrelse tillader en vurdering af resultaternes nøjagtighed:



På ovenstående Venndiagram er informationen af sopranen, $H(S)$ og af bassen $H(B)$ symboliseret af to cirkler, der skærer hinanden. Den information, der er fælles for sopran og bas, $I(S,B)$, symboliseres af det areal, de to cirkler har fælles, mens $H_B(S)$ udgør resten af sopran-cirklen og $H_S(B)$ resten af bas-cirklen. Ved en betragtning af figuren fremgår det umiddelbart, at:

$$H(S) - H_B(S) = I(S, B) = H(B) - H_S(B),$$

eller at

$$H(S) - H_B(S) = H(B) - H_S(B).$$

Indsættes de respektive tal i ligningerne, viser det sig, at udregningerne er gennemført med en fejl mindre end $\pm 0,02$ bits ¹⁵.

Ad 4.

Sammenligningen mellem de tre betragtede stilarter kan forme sig som en detaljeret gennemgang af de i fig. 1 til 5 anførte kurver, hvilket allerede er foretaget for nogle mere iøjnefaldende fænomeners vedkommende. Den direkte sammenligning af de målte informationer vanskeliggøres imidlertid af den omstændighed, at en stemmes information dels afhænger af dens omfang, dels afhænger af den tilfældighed, hvormed stemmens toner er anvendt (jfr. pg. 5). Man får derfor et bedre sammenligningsgrundlag, hvis man i stedet for informationerne anvender de dertil knyttede overbestemtheder, der (jfr. pg. 6) er uafhængige af stemmeomfang, hvilket tillader en direkte sammenligning mellem de forskellige værkgrupper.

Det skal her kort resumeres, at der til enhver informationskilde er knyttet en overbestemthed, R , der er defineret som

$$R = 1 - H/H_{\max},$$

hvor H er kildens beregnede information og $H_{\max}$ kildens maksimale information, der kun afhænger af det antal symboler, N , kilden råder over:

$$H_{\max} = \log_2 N.$$

I nærværende sammenhæng tjener det intet formål at anføre alle de overbestemtheder, der svarer til de foran fundne informationsmængder af de enkelte stemmer betragtet under forskellige synsvinkler. Derimod skal i det følgende demonstreres en fremgangsmåde, der kan føre til en vurdering af den samlede information og dermed overbestemtheden af en firestemmig koraludsættelse.

De under 2 og 3 udførte beregninger viser tydeligt, at den samlede information af en koraludsættelse må være mindre end summen af de under 1 beregnede informationsmængder af de enkelte stemmer, for dels nedsættes stemmernes information gennem den brug af melodiformler, som er konstateret under 2, dels viser beregningerne under 3, at en del af understemmernes information er identisk med overstemmens, ligesom en del af mellemstemmernes information findes i yderstemmerne, hvorfor der i den samtidige klingen af flere stemmer både er tale om informationsgentagelse og informationsforøgelse.

15. Denne nøjagtighed må af regnemæssige grunde gælde alle de fundne resultater undtagen 3' ordens resultaterne på fig. 2 og værdierne for $H_{S,B}(X)$ fig. 3 – 5. Nøjagtigheden af disse kan ikke vurderes ud fra det givne materiale, men den må antages at være mindre god end de øvrige resultaters.

For at kunne opnå et overblik over disse informationsnedsættende faktors betydning, skal der i det følgende beregnes tre overbestemtheder, R1, R2 og R3, hvoraf R1 angiver den overbestemthed, som skyldes den uregelmæssige fordeling af tonerne i alle fire stemmer (jfr. analysens afsnit 1); R2 er den overbestemthed, som skyldes anvendelsen af melodiformler i alle fire stemmer (jfr. analysens afsnit 2); mens R3 er den overbestemthed, som skyldes fællesinformationen mellem stemmerne (jfr. analysens afsnit 3).

Da samme Hmax indgår i alle tre udtryk for overbestemtheden, findes først Hmax for hver af de tre komponister:

	Hassler		Bach		Weyse	
	N	Hmax	N	Hmax	N	Hmax
sopran	20	4,32 bits	20	4,32 bits	20	4,32 bits
alt	23	4,52 –	22	4,46 –	18	4,17 –
tenor	23	4,52 –	24	4,58 –	22	4,46 –
bas	24	4,58 –	30	4,91 –	23	4,52 –
Hmax(S,A,T,B)		17,94 bits		18,27 bits		17,47 bits

For at finde R1 beregnes summerne af de under analysens afsnit 1 målte informationer af hver stemme:

	Hassler	Bach	Weyse
	H(X)	H(X)	H(X)
sopran	3,55 bits	3,55 bits	3,51 bits
alt	3,45 –	3,65 –	3,58 –
tenor	3,61 –	3,82 –	3,67 –
bas	3,61 –	4,02 –	3,81 –
ialt:	14,22 bits	15,04 bits	14,57 bits

De således fundne informationssummer indsættes i formelen for R sammen med værdierne for Hmax (S,A,T,B), hvorved R1 findes:

$$R1(\text{Hassler}) = 1 - 14,22/17,94 = 0,21$$

$$R1(\text{Bach}) = 1 - 15,04/18,27 = 0,18$$

$$R1(\text{Weyse}) = 1 - 14,57/17,47 = 0,11$$

For at finde R2 forsøger vi at beregne et H for hver komponist, der tager størst muligt hensyn til forekomsten af melodiformler i alle fire stemmer. Som nævnt pg. 12 f er de i fig. 2 anførte informationer imidlertid ikke identiske med stemmernes »sande« informationer, men øvre grænser derfor, idet materialet er for lille til en præcis vurdering af melodiformlernes betydning. Dertil kommer, at vi under beregningerne af melodiformlernes betydning ikke har kunnet tage hensyn til en eventuel melodisk sammenhæng mellem stemmerne, der vil medføre en mindre information af stemmekomplekset, end summen af de enkelte

stemmer udgør. Ved at addere informationerne fra fig. 2 finder vi altså en øvre grænse for H , mens det ikke er muligt at finde nogen nedre grænse:

	Hassler	Bach	Weyse
	$H(X)$	$H(X)$	$H(X)$
sopran	2,26 bits	2,13 bits	2,33 bits
alt	2,40 –	2,32 –	2,34 –
tenor	2,52 –	2,51 –	2,49 –
bas	2,60 –	2,42 –	2,69 –
ialt:	9,78 bits	9,38 bits	9,58 bits

Ved at indsætte disse summer som øvre grænser for H i formelen for overbestemtheden får vi de nedre grænser for $R2$:

$$R2(\text{Hassler}) > 1 - 9,78/17,94 = 0,45$$

$$R2(\text{Bach}) > 1 - 9,38/18,27 = 0,49$$

$$R2(\text{Weyse}) > 1 - 9,58/17,47 = 0,43$$

Da de tre værkgrupper er af omtrent samme omfang og er bearbejdet på samme måde, må de fundne værdier for $R2$ tilnærme de »sande« overbestemtheder lige godt, hvorfor man kan sammenligne dem indbyrdes. Deraf fremgår det direkte, hvor meget større rolle anvendelsen af melodiformler spiller for Bachs udformning af en koral-sats end for Hasslers og Weyses.

Beregningen af $R3$ tager sit udgangspunkt i de under analysens tredje afsnit udførte beregninger, der for hver komponist angiver den del af understemmernes information, der er uafhængig af overstemmen, samt den del af mellemstemmernes information, der er uafhængig af yderstemmernes.

Den samlede information af alle fire stemmer, $H(S,A,T,B)$ udgøres af hele sopranens information plus den del af bassens, som ikke gentager sopranens information, plus den del af altens information, som ikke gentager de to øvrige, plus endelig den del af tenorens information, som ikke gentager nogen af de andres.

$$H(S,A,T,B) = H(S) + H_S(B) + H_{S,B}(A) + H_{S,B,A}(T). \quad (1)$$

De tre første led på højre side af denne ligning kan aflæses direkte af fig. 3–5, idet vi her ser bort fra de unøjagtigheder, der er knyttet til udregningerne. Værre er det med $H_{S,B,A}(T)$, der ikke kan beregnes på grundlag af det givne materiale. Denne størrelse kan imidlertid vises at være lig med den kendte $H_{S,B}(T)$ minus fællesinformationen mellem alle fire stemmer:

$$H_{S,B,A}(T) = H_{S,B}(T) - I(S,A,T,B).$$

Herved omformes ligning (1) til:

$$H(S,A,T,B) = H(S) + H_S(B) + H_{S,B}(A) + H_{S,B}(T) - I(S,A,T,B)$$

Sidste led af denne ligning kan heller ikke beregnes af det givne materiale, men det kan vurderes ved hjælp af fællesinformationen mellem alt og tenor, der indeholder fællesinformationen mellem alt og tenor og de øvrige stemmer og derfor må være større end denne. Da fællesinformationen mellem alt og tenor, $I(A,T)$ kan findes af det givne materiale, når vi således til følgende vurdering:

$$\begin{aligned} H(S,A,T,B) &< H(S) + H_S(B) + H_{S,B}(A) + H_{S,B}(T) \quad \text{og} \\ H(S,A,T,B) &> H(S) + H_S(B) + H_{S,B}(A) + H_{S,B}(T) - I(A,T) \end{aligned}$$

Ved at indsætte de på fig. 3–5 anførte informationer samt den beregnede fællesinformation $I(A,T)$ kommer vi til følgende værdier for informationen af Hasslers, Bachs og Weyses koral:

$$\text{Hassler: } 7,90 < H(S,A,T,B) < 9,14 \text{ eller } H(S,A,T,B) \sim 8,50$$

$$\text{Bach: } 9,92 < H(S,A,T,B) < 11,25 \text{ eller } H(S,A,T,B) \sim 10,60$$

$$\text{Weyse: } 8,16 < H(S,A,T,B) < 9,59 \text{ eller } H(S,A,T,B) \sim 8,90.$$

Heraf følger ved indsættelse i formelen for overbestemthed værdierne af R3:

$$R3(\text{Hassler}) \sim 1 - 8,50/17,94 = 0,53$$

$$R3(\text{Bach}) \sim 1 - 10,60/18,27 = 0,42$$

$$R3(\text{Weyse}) \sim 1 - 8,90/17,47 = 0,49.$$

Det fremgår her direkte af de tre komponisters overbestemtheder, at Hassler og Weyse er stærkere influeret af samklangsmæssige hensyn end Bach, hvilket i forbindelse med den af R2 dragne konklusion må ses som et udtryk for den mere »polyfone«¹⁶ udformning, Bachs betragtede koraludsættelser har end Weyses og Hasslers.

For sluttelig at komme til et samlet udtryk for overbestemthederne af de tre komponisters koraludsættelser, må man holde sig for øje, at den overbestemthed, der skyldes den uregelmæssige anvendelse af tonerne, R1, som følge af de anvendte regnemetoder indgår i både R2 og R3. Hvis R2 og R3 antages iøvrigt at være uafhængige af hinanden, vil deres sum minus R1 derfor være et udtryk for komponistens bundethed af såvel tonale, melodiske som akkordmæssige hensyn, hvilket benævnes som overbestemtheden, R, af koraludsættelsen:

$$\text{Hassler: } R > R2 + R3 - R1 = 0,77$$

$$\text{Bach: } R > R2 + R3 - R1 = 0,73$$

$$\text{Weyse: } R > R2 + R3 - R1 = 0,81.$$

I disse udtryk er der set bort fra den kendte unøjagtighed af værdierne for R3

16. Anvendelsen af udtrykket »polyfon« indeholder her en væsentlig indskrænkning i forhold til den almindelige anvendelse af ordet, idet der i denne forbindelse ikke tages hensyn til værkernes rytmiske udformning. En vurdering af denne volder ingen principielle vanskeligheder, men er ikke gennemført på grund af den begrænsede tid, regnemaskinen har været til rådighed.

(Jfr. pg. 19), ligesom udtrykkene for R må blive nedre grænser, da R_2 er en nedre grænse og indgår i R med positivt fortegn. Man kan således ikke tillægge de fundne udtryk for R nogen absolut værdi, hvilket er en naturlig konsekvens af materialets størrelse såvel i forhold til de krav, statistiske undersøgelser stiller i almindelighed som i forhold til det ringe udsnit af de tre komponisters produktion, der er undersøgt. Imidlertid kan der henvises til de almindeligt citerede tal for overbestemthederne i tale- og skriftsprog, der varierer mellem 0,75 og 0,88, hvilket falder godt i tråd med de her fundne størrelser.

ENGLISH SUMMARY

After a brief mention of the spread of the information theory the present investigation attempts to illuminate the musical relevance of the information theory by describing a method of analysis, which is demonstrated on a musical material. As a background for the method of analysis are mentioned those sections of the information theory, which form a direct basis for this analysis.

The point of departure is the interpretation of a musical composition as a communication from the composer to a possible listener. The communication process thus indicated is characterized by the composer's choice of symbols; out of a repertory of tones he chooses those used in the composition. Since the composer's choice is an expression of the style of the composition, a musical style is defined as the sum of all statistical laws influencing the composer.

As an expression of these laws is used the probability of occurrence of the tones in a given composition as well as the probability of occurrence of groups of tones—consisting of one, two, three, or more tones—considering both groups of successive and simultaneous tones.

The information content of an occurrence is now defined as the negative logarithm with base two of the probability of the occurrence:

$$I(x) = -\log_2 p(x),$$

where $I(x)$ is the self information of the occurrence, and $p(x)$ its probability. This definition is extended to include all possible occurrences in a given repertory, the probabilities of which have the total sum 1, whereby the entropy of a source with the symbols $x_1, x_2, \dots, x_n, \dots$ is defined as

$$H(X) = -\sum_{i=1}^n p(x_i) \cdot \log_2 p(x_i).$$

The connection between $H(X)$ for a given source and the maximum entropy, $H_{\max}$, of the source is expressed by the redundancy R , which is defined as

$$R = 1 - H/M_{\max}.$$

As the entropy of a source is dependent on the number of symbols in the source as well as on an uneven distribution of the probabilities of these symbols, while the maximum entropy depends only on the number of symbols in the source, we notice a proportionality between the redundancy and the statistical laws which make up the style of the composition—assuming that the style can be established from the composer's use of pitches and their combinations in melodic groups and chords.

The choice of the material analysed is motivated by 1) the appropriateness of being able to give a musical interpretation to the analytical results, and 2) the quantitative

requirements made by a statistical investigation. To meet these two demands in the best possible way the analysis treats ten four-part settings of Lutheran chorales by H. L. Hassler, J. S. Bach, and C. E. F. Weyse (Danish composer 1774–1842).

This material is analysed in the following way:

1. Calculation of the entropy of each part, considering only the distribution of pitches and not the connection between the tones. The results appear from fig. 1 a and 1 b.
2. Calculation of the entropy of each part, assuming that there exists a connection between the single tones, for which reason it is necessary to calculate the entropy for groups of two, three, and more tones to the extent which the material allows. The results appear from fig. 2 a, b, and c.
3. Calculation of that part of the entropy of a part which is not identical with the entropy of one or more simultaneously considered parts. The result appear from fig. 3, 4, and 5 a and b.
4. Calculation, for each composer's works, of the redundancy corresponding to the entropies R_1 , R_2 , and R_3 found under 1, 2 and 3.

Comparison of the redundancies found show that the textures of Hassler's and Weyse's chorales are considerably more influenced by harmonic regards than the chorales of Bach; on the other hand the textures of Bach chorales are more influenced by melodic considerations than those of Weyse and Hassler, a fact which is already indicated by fig. 1–5, but expressed directly by the values of R_1 – R_3 .

Finally we find one compound expression R for the redundancy of each of the three composers' chorales; this R turns out to be equivalent to the redundancy which is commonly indicated for speech and writing.

Otto Joachim Tieffenbrunn

Dansk klaverbygger fra slutningen af det 18. århundrede

AF METTE MÜLLER

Musikhistorisk Museum erhvervede for et par år siden et dansk-bygget clavi-chord fra 1793, og de undersøgelser, man i den anledning foretog, har givet stof til den følgende artikel. Emnet vil måske være af interesse for en videre kreds i betragtning af, hvor lidt vi ved om danske instrumentmagere fra dette tidspunkt, der i dansk musikliv er stærkt præget af kunstnere, som kom til os udefra, og som vel også i ret vid udstrækning har benyttet instrumenter, der ikke blev fremstillet her i landet.

På klaverbygningens område er der dog visse vidnesbyrd om, at der i ældre tid har været en produktion af ikke ringe omfang og kvalitet. Således skriver komponistamatøren, overkrigskommissær Sören Wedel i 1811¹: »For 60 til 80 år siden ejede Kjøbenhavn adskillige Klavikaturinstrumentmagere, iblandt hvilke Müller og Moshack udmærkede sig og selv overgik de samtidige tyske og engelske, hvilket deres trofast og kunstigbyggede Klavicembaler og Klaverer endnu bevise. Man vidste at påskjønne disse Mænd . . .«. I midten af det 18. årh. værdsatte man sikkert sådanne frembringelser, men siden ventede der mangt et godt instrument en krank skæbne. Her skal blot til eksempel nævnes det Hass-clavi-chord, der lykkeligvis er endt på Koldinghus efter i mange år at have fungeret som køkkenbord, men lignende misbrug har nok været blandt årsagerne til, at resultatet bliver beskedent, dersom man søger efter tidlige klaverinstrumenter på de kulturhistoriske museer rundt om i landet.

På Musikhistorisk Museum i København findes der af danske 1700-tals instrumenter 4 clavichorder: »Hartwich Müller Copenhagen 1769«, »Marcus Gabriel Sondermann Rendsburg Ao 1796«, »Moritz Georg Moshach in Copenhagen Ao 1770« og »Johan Jesper Jørgensen Odense 1777«. For 2 år siden kunne museet, som allerede nævnt, hertil føje endnu et clavichord og et nyt navn: Otto Joachim Tieffenbrunn, som man må have lov til at regne for en dansk instrumentbygger. Han kommer hertil i 30 års-alderen og er formentlig ble-

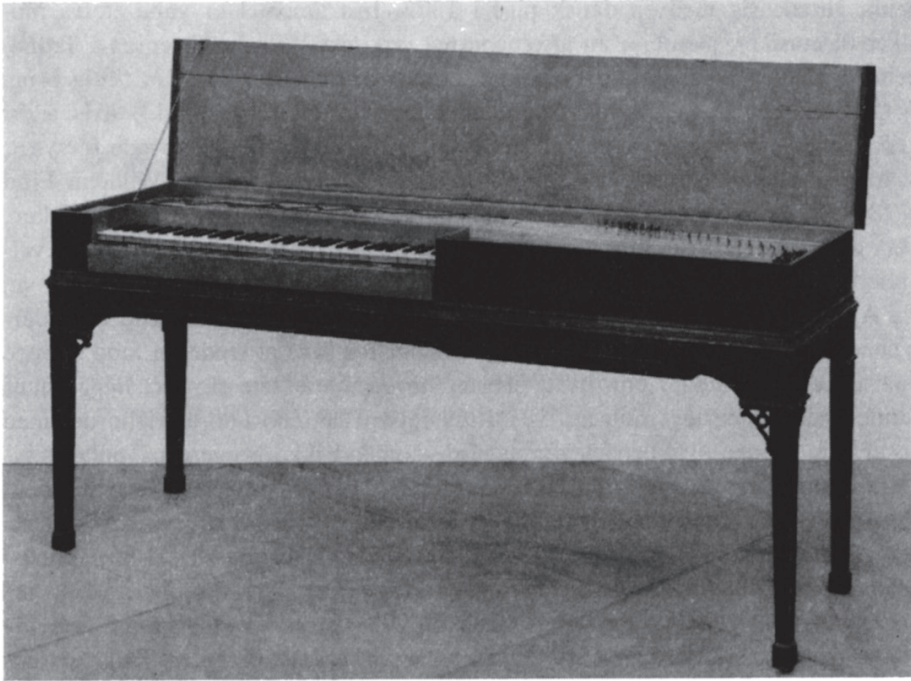
1. Sören Wedel: Tanker om Nødvendigheden af Forte-Pianofabrikation i Kjøbenhavn, og nogle Forslag, hvorledes samme kunde afhjelpes (J. H. Bärens: Noticer for Musikliebhave (Kjøbenhavn 1811) s. 102–109).

vet her resten af sit liv ligesom ungaren Andreas Marschall, der 20 år senere bragte dansk klaverfabrikation til stor anseelse.

De oplysninger, man har kunnet skaffe om Tieffenbrunn, tegner billedet for os af en håndværker med et vist initiativ og med sans for den økonomiske side af tilværelsen ². På ukendt tidspunkt indvandrer han som snedkersvend fra Brandenburg, og det første, man hører til ham er, at han den 4/6 1769 i Garnisons Kirkes tyske menighed gifter sig med den 7 år ældre Christine, født Møller og enke efter Hoyer. 1781 køber han en rigtig pæn ejendom i den nu forsvundne Endeløsstræde nr. 120 – en vinkelgade fra Brolægger Stræde til Store Knabros Stræde i Snarens Kvarter. Det var ikke noget videre sobert sted, og han har i hvert fald i begyndelsen ikke haft tjenestefolk, hvilket på den tid var noget, der placerede sin mand på den sociale rangstige, men til gengæld har Tieffenbrunn haft mange logerende, og efterhånden er der skabt basis for det borgerskab, han erhverver 47 år gammel, den 24 november 1784, hvilket altså vil sige, at han fik egen forretning. Sammenhængen mellem snedkervirksomhed og instrumentmageri var i de dage så snæver, at Tieffenbrunns hovedbeskæftigelse udmærket godt kan have været tilvirkning af almindelige møbler. Først ved huskøbet i 1781 optræder han som instrumentmager, og måske kan man se en direkte forbindelse mellem optagelsen af dette speciale og hans stigende velstand. I hvert tilfælde er det gået fremad for det barnløse ægtepar, der i 1793 forhøjer brandforsikringen »grundet væsentlige forbedringer«, og det var held i uheld, for hele herligheden gik til grunde ved Københavns store brand i 1795, der fortærer hus, værktøj, materialer og alt øvrigt indbo. I lighed med mange andre i den samme situation afhænder Tieffenbrunn tomten til Staden København 1796, og så må han til at starte forfra, hvilket han i 1797 finder anledning til at bemærke, da ægteparret gør testamente, som han udbeder sig konfirmeret gratis på grund af alle de udståede vanskeligheder. Vi ved, at han er kommet igang igen med sin forretning, for af de 2 clavichorder, vi til dato kender fra hans hånd, er det yngste signeret 1801, men det er samtidig det sidste tegn fra Tieffenbrunns liv og virke.

Det ældste clavichord, som bærer signaturen »Otto Joachim Tieffenbrunn Kiøbenhavn 1793«, erhvervedes af museet ved midler fra Konferensraadinde Anna Plenge Jørgensens Understøttelsesfond og er efter restaurering af Jørgen Bengaard opstillet i samlingen blandt sine danske søsterinstrumenter. Dets fremtræden er prunkløs, og i så henseende adskiller det sig ikke fra de øvrige danske clavichorder, der som møbelhåndværk betragtet er beskedne og lidt groft lavet. Stilen er sen Louis Seize. En rektangulær, brunmalet fyrretræskasse med

2. Vejviseren for Kjøbenhavn 1784–1796. Folketællingen 1787, Snarens Kvarter, Endeløsstræde Nr. 120 (RA). Sjællandske Registre 1797 nr. 1247 (Danske Kancelli, RA). Stadens Copulations Protokol 1763–83 (Stadsarkivet). Garnisons Kirkes Copulations Protokol, tyske menighed, 1769 (Landsark.). Københavnske Realregistre over fast Ejendom, påbeg. 1759 (Landsark.). Københavns Brandforsikringsarkiv police nr. 2231 (Landsark.).



Clavichord, Tieffenbrunn 1793. Musikhistorisk Museum (MMCCS no. A 67).

(Foto: Ole Woldbye).

messingbeslag har skullet illudere som mahogni og hviler på lige kannelerede ben med gennembrudte hjørner. Indvendig har man udstyret instrumentet rigere med finér af mahogni, citrontræ, ibenholt og elfenben omkring strengefæstet, og her er den oprindelige mønjerøde bemaling på låget bevaret. Sangbunden med roser og signatur er af fyrretræ, klaviaturet af elfenben og mahogni; der findes hulrum til stemmenøglen, og under sangbunden en udtrækkelig flad skuffe til noder. Det er et ubundet clavichord med et omfang på godt og vel 5 oktaver (F₁ til g^{'''}), og det ejer en fin, omend relativ svag tone. Målene er: længde 170,5 cm; dybde 50 cm.

Clavichord nr. 2 er signeret »Otto Joachim Tieffenbrunn, Kiöbenhavn Ao 1801.« Bortset fra et – efter fotografier at dømme – ret primitivt lavet maleri indvendig på låget, og enkelte uvæsentlige detaljer, er det en nøje pendant til instrumentet fra 1793.

For begge clavichorderne gælder, at vi er i stand til at følge dem gennem to slægter, i hvis eje de tilsyneladende har været omtrent fra første færd. Det yngste har levet agtet som musikinstrument i den norske musikerslægt Lindeman fra Trondheim³, hvis nestor, komponisten O. A. Lindeman rimeligvis købte det, da han efter 10 års studier i København og udnævnelse til organist i Trond-

3. Thv. Lindeman: Den trønderske familie Lindeman (Trondhjem 1924).

heim, giftede sig med en dansk pige i 1802. Instrumentet er vandret fra musiker til musiker, men ejes nu af oldebarnet, arkitekt Wilhelm Swensen i Trondheim, hvor det står med stærkt nedslidte midttertaster efter 120 års flittig brug.

Clavichordet fra 1793 har fulgt den danske præsteslægt Find⁴, hvis ældst kendte medlem var gæstgiver ved Vallø slot, Frederik Find, der lovede forsynet, at hans søn skulle blive præst, og dette løfte måtte Henrik Carl Wilhelm Find (1784–1872) opfylde, skønt hans hu stod til alt andet, heriblandt musikken. Han anskaffede sig det lille instrument eller fik det måske forærende af sin vel-ynderinde på slottet, komtesse Wedell, og clavichordet fulgte ham på hans vej fra Allerslev over Assens, hvor præsten gav timer i musik, til Hjarup i Sønderjylland, hvor det måtte sættes på pulterkammer for ikke at støde an mod strenge pietistiske forestillinger om, hvad præster burde interessere sig for. Begge hans sønner vælger præstegerningen, og i 1869 rejser Tieffenbrunn-clavichordet med en af dem tilbage til Allerslev præstegård – omend ikke længere på pulterkammer, så dog degraderet til lampe-bord. Herefter sejrer muserne over teologien, men det er ved de bildende kunster. Maleren Ludvig Find arver instrumentet, der vandrer videre til hans søn arkitekt Carl Find og havde sit sidste hjemsted hos billedhugger Ole Find, inden museet overtog det.

Denne redegørelse kan muligvis tjene til at illustrere en side af museets arbejde: når et sådant instrument indgår i museets bestand, giver det i sig selv anledning til opmålinger og andre undersøgelser med henblik på en udførlig beskrivelse, stillingtagen til restaurering m. v. Desuden søger man at spore dets ophavsmand, men interessen samler sig ikke blot om, hvad selve tingen kan fortælle. Ad forskellige veje – i dette tilfælde bl. a. ved stor imødekommenhed hos familierne Find og Lindeman – samler man et væv af ofte lidt usikre oplysninger, der tilsammen kan give et indtryk af, hvad instrumentet betød for de mennesker, der har levet omkring det.

4. S. V. Wiberg: *Personalhistoriske, statistiske og genealogiske Bidrag til en almindelig dansk Præstehistorie* (København 1870–79). Poul Nedergaard: *Dansk Præste- og Sognehistorie 1849–1949, I–VI* (København 1951–63). Henriette Frederikke Antoniette Find: *Tante Fikkens Memoirer* (Privat tryk 1936 ved maleren Ludvig Find).

Carl Nielsen paa Hundredaarsdagen

Nogle Erindringer

af

KNUD JEPPESEN

*Holdt som foredrag den 5. maj 1965 i Dansk Selskab for Musikforskning,
Københavns Universitet, og den 4. juni 1965 på Aarhus Universitet*

Naar Hundredaarsdagen for en stor Mands Fødsel oprinder, er det, til Trods for at han som Regel har været kendt af mange, alligevel tyndet stærkt ud blandt dem, der har haft personlig Berøring med ham og kunde fortælle derom. Tidspunktet for fra bredere Kredse at indsanke biografisk Materiale ham vedrørende er da forpasset. Lykkeligvis er dog en saadan Indsamling for Carl Nielsen's Vedkommende i hvert Fald nogenlunde rettidigt sket ved Udsendelsen af de grundlæggende Arbejder om hans Liv og Værk, hvorfor vi især kan takke Torben Meyer – Fr. Schandorf Petersen (1948) og Ludvig Dolleris (1949).

Alligevel kan der nok hos visse Nulevende – deres Tal vil næppe længere være stort – endnu gemme sig Erindringer, som ikke er naaet til Offentligheden. Det er velsagtens under denne Forudsætning, at man fra forskellige Sider har henvendt sig til mig, og jeg skal gerne – omend ikke uden nogen Tøven – fortælle lidt af hvad jeg kan huske fra de Tider, da jeg, i lange Overgange næsten daglig, saa Carl Nielsen og talte med ham, først som Elev, men ret hurtigt ogsaa som hans Fortrolige i mange musikalske Spørgsmaal, og Vikar som Teorilærer ved Musikkonservatoriet.

Naar jeg, som sagt, her trækker lidt paa det, skyldes det nærmest, at jeg, naar jeg fortæller om ham, let løber i Fare for at blande mig selv mere ind i Billedet, end det ved denne Lejlighed vilde være paa sin Plads. For selv om jeg vel kan afholde mig fra, f. eks. i Lighed med Eckermann i hans meget beundrede »Gespräche mit Goethe« – at fortabe mig i noget af lignende perifer Betydning for Emnet som hans lange Forelæsning over, hvorledes han personligt vidste at fremstille saa fortrinlige Flitsbuer (i sig selv dog ikke uden Interesse), saa hører der dog til at fortælle Erindringer ogsaa en Erindrende, og at holde denne tilbørligt i Baggrunden kan ved en Opgave som den foreliggende være vanskeligt nok.

Men lad mig saa hellere springe i det og nævne, at jeg tilhører Generationen umiddelbart efter C. N. og er omtrent jævnaldrende med hans Børn. Naar jeg

har følt ham som min aandelige Fader er denne Følelse derfor kun blevet yderligere befæstet ved Aldersforholdet os imellem.

Første Gang jeg hørte Tale om denne mærkelige Mand, var i Forberedelsesskolen i Rosenvænget. Jeg var da 10–11 Aar gammel, men allerede, ubegribeligt hvorfor – klar over, at jeg vilde være Musiker og komponere. – Et Par musikalske Lærerinder, Medlemmer af Cæciliaforeningens Kor, som den syngende Amatørelite i København dengang mest var det, underholdt sig i Spisefrikvartret om en netop da for første Gang opført Opera (Saul og David) af en ung ukendt Komponist Carl Nielsen, et Værk, som skulde være højst mærkværdigt derved, at det helt savnede Melodi. – Jeg spidsede Øren og undrede mig: hvorledes var det muligt at skrive en Opera uden Melodi?

Kort derefter flyttede mine Forældre til Rungsted.

Sanglæreren paa Skolen der, Hakon Andersen hed han og skulde komme til at betyde meget for min Udvikling, var vel ikke egentlig Elev af Carl Nielsen, men han var en ægte Beundrer af ham paa en Tid, da den Slags hurtigt kunde tælles paa Fingrene. Han omtalte ham dog paa en noget mærkelig Maade, idet han sagde, at han ganske vist ikke var »fix«, men alligevel var en stor Komponist. – Atter maatte jeg undres: hvorledes var det muligt at være en stor Komponist uden at være »fix«? Senere forstod jeg imidlertid, at det dog kunde lade sig gøre.

Jeg havde paa denne Tid endnu ikke hørt en Tone af Carl Nielsen – Radio og Grammofon kom endnu ikke i Betragtning – og det var først meget senere hans Sange vandt Indpas i Skolerne, hvor de nu behersker Repertoiret. Eneste Undtagelse var dengang »Græshoppen«, hvis relative Popularitet forøvrigt havde den ubehagelige Følge for Carl Nielsens lysløkkede, halvvoksne Døtre, at de lidt galante Dreng fra Gammelholm Latin- og Realskole i Kvarteret, hvor de boede, raabte: Græshopper! efter dem paa Gaden, en Forsmædelse som jeg senere har forstaaet de dengang tog meget tungt paa og fandt drøjt at maatte bære. Jeg kendte, som sagt, næsten kun af Omtale C. N.s Musik, mest fra Aviserne, som jeg studerede med spændt Opmærksomhed, først og fremmest for at se, om der var noget om ham at læse. Stod der saa noget, var det dog som Regel alt andet end rosende; men hvorledes det så end var, lod det mig fornemme, at de strenge Kritikere oftest faldt over deres egne Ben, og, mod deres Hensigt, bibragte én Indtrykket af, at det, de her dadlede i Virkeligheden var svimlende højt hævet over det, der i deres Lav blev befundet for godt at være. – Saa fik jeg imidlertid et Indfald, som jeg i Kraft af mine meget grønne Aar (dengang var det endnu et alvorligt Handicap at være ung!) selv fandt endog meget dristigt, idet jeg sendte et Brev til den mig naturligvis fuldstændigt ubekendte Kapelmester Joachim Andersen, »Palækoncerternes« dygtige, men strenge, og som det sagdes, ret utilnærmelige Mester og Herre. »Nogle unge Mennesker« skrev jeg (jeg saa mig tvungen til at træde Sandheden lidt nær, *mange* turde jeg dog ikke skrive – det vilde lyde alt for usandsynligt igen)

vilde være ham dybt taknemmelige, dersom han vilde optage en Komposition af C. N. paa sit Program.

Jeg kan vanskeligt beskrive, hvor stor min Overraskelse og hvor overstrømmende min Glæde var, da kort efter C. N.'s 1ste Symfoni blev sat paa Programmet og det tilmed under Ledelse af Komponisten selv. – Det var saa ikke blot første Gang, jeg hørte et større Værk af ham, men ogsaa første Gang, jeg oplevede ham som Dirigent. – Mærkeligt nok var det det samme Værk han – ogsaa ved en Palækonzert – dirigerede, da han sidste Gang stod på det samme Podie i Odd Fellow Palæet, hvor han da havde vundet saa mange Sejre. – Kredsen sluttedes saaledes paa en sær Maade. – Denne sidste Gang blev forøvrigt en Oplevelse, man ikke let glemmer. Kort forinden var den samme Symfoni blevet opført i samme Sal af en ung Dirigent, dygtigt, men en Smule stift og stramt. – C. N., der ligesom ikke kendte den igen, følte Trang til endnu en Gang at forvise sig om, at Værket trods alt levede – og jeg har aldrig hørt det smukkere spillet. Han gav sig Tid til – uden paa nogen Maade at sentimentalisere – at dvæle og ligesom se sig om i Værket; det var, som om hans stolte Ungdom igen strømmede ind paa ham, en Ungdom, han følte han vel kunde være bekendt. – I det hele taget tror jeg nok at turde sige, at ingen hverken mens han levede eller senere, har formaaet at gengive hans Værker saa medrivende og overbevisende rigtigt som han selv.

Nu havde jeg saa hørt ham dirigere og altsaa set ham, men stadig kun paa Afstand. Saa læste jeg en Avisnotits om at han i Studenterforeningen skulde fremføre egne Kompositioner ved en Lørdagsaften. Her var gode Raad dyre, for jeg var endnu kun en stakkels Skoledreng og kunde saaledes ikke faa Adgang. – Da fik jeg Hjælp af min Klaverlærer, Komponisten og Organisten Paul Hellmuth, som selv var Elev af C. N., og som jeg nyligt, ikke mindst tiltrukket af denne Egenskab, var begyndt at spille med. – Han satte mig Stævne umiddelbart før Koncerten ved Niels Juels Statue, vis-a-vis Ø. K.'s Bygning, hvor Studenterforeningen den Gang havde til Huse. Jeg stod og trippede nervøst, vilde da C. N. aldrig komme? – Endelig i sidste Øjeblik dukkede han op af Mørket. Han overraskede mig ved sin Lidenhed, han var endnu mærkelig ved det spinkle, »konfirmandagtige« Ydre, han bevarede langt op i Aarene.

Jeg husker endnu hans Hat, som jeg syntes lignede et Skib, og hans ranke Skikkelse, ret op og ned, med det der gik paa tværs (Hatteskyggen) nøjagtig en Vinkel paa 90°. – Ikke mindst hans Stemme overraskede mig, forbavsende mørk i Betragtning af hans korte Statur, og med det syngende fynske Tonefald. – »Den Herre er med mig« sagde han til Kontrolløren og jeg svulmede af en ubændig Glæde og Stolthed, ikke blot ved at blive omtalt som en »Herre« – jeg var endnu i den Alder, hvor jeg næsten kunde omfavne de faa, der sagde De til mig – men især ved at blive betegnet som værende i *hans* Følge.

Aftenens Hovedprogram var F-Dur Strykekvartetten med det sjældne Navn: *Piacevolezza* og foruden Kvartetten spilledes bl. a. den symfoniske Klaversuite

op. 8, overfor hvilken Publikum stod særligt uforstaaende; jeg tror, jeg omtrent var den eneste der klappede, og bagefter sagde Hellmuth »saadan noget kunde jeg ogsaa lave, men det behøvede jeg ikke at skrive ned, det kunde jeg improvisere«.

Jeg tænkte i mit stille Sind: der tager han alligevel Fejl – og nævner kun dette som Eksempel paa, hvor svært dengang selv en fin Musiker og tilmed en personlig Elev af C. N. havde ved at bedømme hans Musik.

Ved denne Lejlighed blev ogsaa »Jens Vejmand« – denne geniale, paa engang folkelige og klassisk fornemme Melodi – første Gang fremført og fik derefter en Udbredelse som intet andet fra hans Pen. Den kom snart paa Lirekasserne, banaliseret i Valsetakt, og jeg gjorde Forsøg paa at købe de brave Mænd med Haandsvinget til at lade den fare, hvilket dog snart blev mig økonomisk uoverkommeligt.

Endnu gik nogle Aar, hvor jeg kun paa Afstand kunde følge C. N., men naturligvis overværede alle Førsteopførelser af hans Musik. Saaledes erindrer jeg hans Universitetskantate, som efter Uropførelsen ved Aarsfesten 1908 blev givet af Studentersangerne ved en offentlig Koncert, ved hvilken Lejlighed jeg lagde saa megen Begejstring for Dagen, at en ældre nydelig Dame henvendte sig til mig: Unge Mand *kunde* De ikke være lidt roligere? Jeg er virkeligt saa nervøs for, at De skal falde ud over Balkonen! –

Vigtigere endnu var Uropførelsen af den 3die Symfoni (»Espansiva«). Det var C. N.s egentlige Gennembrud, hvormed han fejede al Kritik til Side – og ogsaa uforglemmelig for mig i Ordets egentligste Forstand derved, at alle dens Temaer bed sig saa fast i mig, at jeg saa at sige kunde huske det hele efter blot denne ene Overhøring.

Men altsaa dog stadig kun paa Afstand. Saa tog jeg et Par Aar efter Mod til mig og gik op til ham for at spørge om jeg kunde blive hans Elev.

Han boede dengang paa Vodroffsvej paa 1ste Sal i en Villa, hvor hans nære Venner, Folkemindeforskeren Axel Olriks Familie havde Stueetagen. Der hørte en stor Have til Huset og det var en straalende smuk Efteraarsdag, der mærkeligt kontrasterede med min dybe Skuffelse, da jeg kort efter kom ned ad Trappen igen. – Jeg var nemlig blevet ret hurtigt og køligt affærdiget: Nej, han gav sig ikke af med egentlig Teoriundervisning mere og han anbefalede mig at fortsætte og gøre mig færdig i Kontrapunkt hos Hellmuth, saa kunde man jo altid se. – Faa Minutter, saa var det Pot ude. Jeg tænkte: Kan han da ikke føle, hvad han betyder for mig? Men det var – sans comparaison den gamle Historie som mellem ham selv og Brahms eller Oehlschläger og Goethe: Man kender den store Mand, men han kender ikke én – iogforsig forstaaeligt nok, men alligevel koldt Vand i et hedt Blod.

Jeg tjente saa endnu et Aar for Rachel og læste Kontrapunkt med Hellmuth – noget, jeg forøvrigt langt fra kom til at fortryde – og blev saa endelig accepteret af C. N., og der begyndte en rig Tid for mig som hans Elev.

Scenen var nu forandret til Fredriksholms Kanal; i den gamle Materialforvaltergaard, hvor hidtil Billedhuggeren Bissen havde haft Lejlighed og Atelier, fik nu det Carl Nielsenske Hjem sit Sted. – Der var gammeldags Ro, Rummelighed og Hygge over det, lavt til Loftet, men vidt til Siderne og alt præget af, at det var Kunstnere, der her havde til Huse.

Naar man havde passeret den gamle Træport til Nr. 28 drejede man strax til højre, hvor der stod Carl Nielsen paa en Messingplade paa Døren. – Et Træk i en solid, noget genstridig Klokkestreng havde en overraskende akustisk Virkning: det lød som Domkirkeklokker – man var strax klar over, at det var en Mand med Sans for Toner og Klang, der boede her.

Var man endelig blevet indladt, havde man et Par Trin op til en Forstue med en meget kunstfærdig Stumtjener, der nok satte Fantasien, men samtidig de Klædningsstykker, man forsigtigt forsøgte at ophænge derpaa, i kraftigt Sving. – En Vægtelefon, Husets eneste, var ogsaa forvist hertil, for ikke at forstyrre Roen i Opholdsrummene, hvilket dog kun delvis lykkedes. –

Fra Forstuen kom man ind i den store Dagligstue, der ikke mindst var præget af de mange Antikviteter Fru Carl Nielsen havde hjemført fra mange og lange Rejser især i Grækenland. – Herfra igen gik man ind i C. N.'s Arbejdsværelse, som ligeledes vendte ud mod Kanalen og det gamle Bryghus, og derfra endelig førte en Dør og en Trappe ned til Fru C. N.'s store Atelier, med Vinduer ud mod en lille Have, hvor man om Sommeren kunde nyde Livet i det Fri. –

Det var imidlertid ikke alle givet at komme videre end til Hoveddøren, hvor man stedtes for Dørvogteren Maren, en gammel fynsk Pige, som var en afgjort Hovedperson i den C. N.'ske Husholdning. Hun havde kendt sin senere Husbond fra deres fælles Barndom paa Fyn, hvor de stod paa lige Fod, hvilket nu afstedkom adskillige ceremonielle Vanskeligheder: Du, syntes hun ikke længer, hun kunde sige til ham, og De lød endnu mer akavet. Hun udviklede derfor et omgaaende, grammatikalsk mærkeligt System, hvori det f. Eks. kunde hedde: Skal der gaas til Prøve i Dag? etc. – Carl N. paa sin Side morede sig med at stille Fælder for at faa hende til at bekende Kulør, men det var to jævnbyrdige Modstandere, der her stod for hinanden, lige rodfæstede i det fynske Almuelune.

Efterhaanden som C. N.'s Berømmelse voksede og han blev en »Autoritet«, var det vanskeligt for ham at holde sig Folk fra Livet. Han var en menneskevenlig, i alle Forhold gavmild Natur, der havde svært ved at vise Fok af. Her fik Maren saa til Opgave at være den strenge. Dog var ogsaa hun kun et svagt Menneske, og kunde man komme af Sted med en acceptabel Morsomhed opløstes hendes mutte Ansigtstræk hurtigt, som om tusind Foraarsbække piblede ned ad det, og hun slog Døren op paa vid Gab. – Man har sagt, at Portie'erne paa de store Hoteller er Verdens fineste Psychologer, og det skal nok passe. Maren mødte paa samme Maade paa sin udsatte Post mange Mennesker og

gjorde sig sine Tanker om dem, som hun kunde udtrykke meget træffende. F. Eks. kunde hun paa Spørgsmaalet om, hvem der i Øjeblikket var inde hos C. N., svare: Jeg ved det ikke rigtigt, men det er vist en af de smaa Profeter. – Eller en anden Gang, hvor hun skulde overbringe C. N. en Telefonbesked. Den kom fra en Bekendt af ham, som paa Grund af en svag Fordøjelse med derved forbundet nedsat Vitalitet, i visse Kredse blandt os kæphøje unge Mennesker gik under Navnet »Vinterfluen«. Han og C. N. havde aftalt at følges ad til en fælles Vens Begravelse, men nu bad han Maren meddele, at han var for bevæget til at gaa med, til hvilken Besked Maren for egen Regning tilføjede: Det var ellers Skæ, for han vilde aardentlig ha' pyntet paa den Begravels'. – Endelig endnu en Replik: Man havde hos C. N. haft Middagsbesøg af en norsk Komponistfamilie, hvoraf især Fruen havde udfoldet voldsomme Talegaver og raabt op saa skingert somom det rungede mellem Fjældene. – Da Gæsterne endelig trak sig tilbage, sank Værtsfolkene udmattede sammen og der indtraadte komplet Stilhed, hvorefter Maren, der gik sagte igennem Stuen, bemærkede: Aa, Gud ja, sikken Lindels' det maa gi' naar saadan en falder i Søvn!

Som sagt, jeg begyndte at læse hos C. N. Det var i Efteraaret 1915 og varede et Par Aar. Først satte han mig til at løse nogle Kontrapunktsopgaver efter Bellermann, som han selv havde læst efter paa Konservatoriet hos sin Lærer Rosenhoff. Da disse hurtigt befandtes at være tilfredsstillende gik han strax over til egentlig Komposition.

I sin hele Undervisning var han, selv for sin Tid, mærkelig konservativ. Den dengang moderne Riemann og hans Funktionsteori vilde han ikke vide af, han lærte ganske som han selv i sin Tid havde lært hos Rosenhoff; det svarede i Harmonilæren nogenledes til gammeldags Tegneundervisning efter Fortegninger – eller maaske endda snarere ved Optrækning af Streger.

Meningen var jo nok, at det skulde virke som en Art Gangkurv. – Et lignende Synspunkt lagde han ogsaa til Grund for den mere elementære Kompositionsundervisning: Saaledes fik jeg som første Opgave at kopiere en Strygekvarter af Mozart, d. v. s. saaledes at jeg dannede nye Themaer efter Mozart, men ellers fulgte Modulationsgangen, og især Formen nøjagtigt. Saa mærkeligt det maaske kan lyde, fik jeg dog Udbytte af dette ret mekaniske Arbejde. Det var imidlertid først, da jeg som næste Opgave fik at skrive en ny Strygekvarter – denne Gang frit ud af mit eget Hoved – at C. N.'s Evner som Lærer rigtigt gik op for mig. Han var en meget fintmærkende Kritiker, med en sjælden Evne til øjeblikkelig at slaa ned paa alle svage Punkter og klargøre hvori Svagheden bestod. – Det var især Formen, der interesserede ham, og det var alt det, der ikke kunde læses i Lærebøger, han her kunde fortælle en.

Det formede sig nærmest som gode Raad fra den ældre og langt mer erfarne til den yngre Kollega. – F. Eks. sagde han, hvor vi talte om Temaer i symfoniske Værker, at det ikke kunde nytte noget at plante selv den smukkeste af-

skaarne Rose paa Hovedtemaets Plads – den vilde hurtigt visne. Nej, det det gjaldt om, var at faa fat i en lille kraftig Kvist, som, saa tør og uanselig den i sig selv end kunde virke, dog havde Groevne i sig og kunde slaa Rod og udfolde sig til noget stort. – En anden Gang var han utilfreds med at jeg var for tilbageholdende i mine Modulationer. »Er man først begyndt at modulere«, sagde han »saa skal man blive ved Slag i Slag, saa det mærkes, at nu er det Alvor«. – En Ting, som han betroede mig som en stor Hemmelighed, var forøvrigt den, at der ikke hele Tiden maatte ske noget i et Kunstværk; derved kom nemlig det ene til at staa i Vejen for det andet. Nej, der maatte ind imellem være Hvileperioder, saa det væsentlige til sin Tid kunde træde saa meget desto stærkere frem – sikkert en dyb Sandhed, som jeg blot dengang aldrig havde tænkt over. C. N. var naturligvis dog først og fremmest den store Lærer i Kraft af den Virkning hans Kompositioner øvede paa Eleverne, men naar det er sagt, maa det tilføjes, at han selv var klar over, at en saadan Paavirkning let kunde blive farlig og føre til at den svagere Personlighed helt opsluges af den stærkere. – Han var derfor altid paa Vagt, naar han mærkede Elevernes altfor slaviske Overtagelse af hans egen Stil. – Dog maa det bemærkes, at han ikke selv var nogen særlig sikker »Carl Nielsen Kender«, og ikke var altfor fortrolig især med de af hans Værker, som allerede laa noget tilbage i Aarene. – Han var til Stadighed beskæftiget med at skabe Nyt, og gav sig ikke mange Stunder til at tænke tilbage eller reflektere over sine Ejendommeligheder. Han kunde, naar Talen faldt paa den Slags, kun halvvejs ironisk eller for Spøg, sige til mig: »Ja, Jeppesen, det vil jeg ikke diskutere med Dem, det ved De bedre end jeg«. – Men det er jo en kendt Sag, at store Komponister undertiden er blevet glædeligt overraskede over at faa at vide, at Ting, som de beundrende mente at maatte misunde andre, i Virkeligheden var skrevet af dem selv. Da jeg begyndte at læse med Carl Nielsen, altsaa i Efteraaret 1915, var han ved at nærme sig Afslutningen af den 4de Symfoni (»Det uudslukkelige«) og var kommet et Stykke ind i Finalen. Kort før Jul sagde han saa: »Nu gider jeg ikke længer, – Jeppesen, kan De ikke tage den med Dem (jeg skulde paa Ferie i Vestjylland) og saa fylde noget ud. Der er nogle Fordoblinger deri, som giver sig af sig selv«. – Ja, det lod jeg mig ikke sige to Gange, mest fordi jeg saaledes kunde faa Lejlighed til at fordybe mig i Partituret. Jeg fyldte altsaa ud paa de nævnte Steder og min ungdommelige Skrift staar endnu i Blyantspartituret, hvor den tager sig nok saa upersonligt ud ved Siden af hans karakterfulde Kragetær. – Jeg maa dog tilstaa, at jeg, meget naivt, prøvede paa at liste lidt, kun meget lidt ind af mit eget, men det blev hurtigt ombragt med et Viskelæder – i dyb Tavshed. Hvad han har tænkt sig derved, ved jeg ikke rigtigt; jeg tror dog, at dette Indfald var ment som en stor Venlighed mod mig, da han følte, hvor dybt optaget jeg var af Værket.

Hjemmet ved Frederiksholms Kanal var meget gæstfrit, og jeg blev tit bedt om at blive til Frokost eller Middag. – Det var altid meget jævnt for ikke at

sige spartansk Kost, men til Gengæld laa Samtalen ved Bordet i et højt Plan, det var, som man siger, saaledes at Muserne altid sad med til Bords. – Ogsaa Fru C. N. var en betydelig og meget impulsiv Personlighed, der nok imellem kunde give Diskussionen en frisk og uventet Drejning. Det var imidlertid ikke altid, at jeg var saa heldig at kunne kvittere for Gæstfriheden paa en sømmelig Maade. – Saaledes erindrer jeg engang, da der kom Øllegrød paa Bordet – erindrer og rødmer endnu saa mange Aar efter derved. Nu maa jeg tillade mig den dybt personlige Bemærkning, at det altid har været mig plat umuligt at faa denne barbariske Spise ned. Dog, jeg syntes jeg maatte dele Lod med de andre; men Evnen var svagere end Viljen, og jeg *kunde* altsaa ikke og Grøden gik reverenter talt ned i Tallerkenen igen. Hvad man har tænkt om mig ved jeg ikke, men man tog det pænt, nærmest som noget, der hændte hver Dag.

C. N. krydrede ofte Maaltidet med Træk fra, hvad han nyligt havde oplevet eller huskede fra tidligere Tider. – Enhver der, f. Eks. har læst hans »fynske Barndom« er klar over, hvilken enestaaende Fortæller han var. Han havde, som vistnok ingen anden Komponist Ordene lige saa vel som Tonerne i sin Magt. – Lad mig gengive lidt af, hvad han saaledes fortalte, for at det dog ikke ganske skal gaa i Glemmebogen: Det handlede ofte om sære Personer, som han vidste at karakterisere saa levende og morsomt, som man iøvrigt kunde vente af »Maskarades« Komponist. – Der var f. Eks. en gammel Fløjtenist i Kapellet, Jørgen Petersen, der allerede 13 Aar gammel i og for sig var dygtig nok til at blive kgl. Kapelmusikus; man syntes dog, at han skulde konfirmeres først og ventede derfor to Aar endnu med Ansættelsen. – Saa virkede han i over 50 Aar i Kapellet og fik efterhaanden den Opfattelse, at dette var hans personlige Ejendoms. – Da C. N. blev ansat, behandlede han ham paa det groveste, skubbede til ham, naar de mødtes og knurrede: Af Vejen, Dreng! – Imidlertid viste C. N. sig efterhaanden som en opgaaende Stjerne, og Jørgen Petersen fandt Tiden inde til at gøre Tilnærmelser. En Dag satte han sig derfor hen ved Siden af ham og indledte sin Manøvre saaledes: Jeg hører, De har haft Tandpine – videre tillod hans Værdighed ham alligevel ikke at strække sig. – En anden Historie var om Tivolis navnkundige Kapelmester, Balduin Dahl, med hans folkekære, flotte »Es ist erreicht«-Schnurbart, som om Morgenens, før han havde faaet den vixet op, hængte ned af ham som Sørgeflor, i hvilken reducerede Tilstand han da var mere fremkommelig. – Dette til Held for C. N., som antraf ham netop i denne Situation, da han skulde forelægge ham sin Opus 1, (den lille Suite for Strygere) til forhaabet Uopførelse. – Balduin Dahl bladede da medgørligt i Manuskriptet: Sextakkord, Skvatsextakkord – (for Kvartseksstrakkord – hans musikalske Dannelse var just ikke grundfæstet!) – naar man kan dem, kan man komponere, og (idet han med opblussende myndig pondus smækkede Partituret i): Stykket er antaget. –

C. N. kunde utallige Anekdoter af den Slags, som det desværre vilde føre

for vidt her at gengive. – Hans Evne og Lyst til at fortælle kunde dog undertiden løbe af med ham. Saaledes ved et Foredrag, jeg tilfældigt i en Avis opdagede han skulde holde samme Aften, og hvis Emne jeg ikke nøje husker, hvilket ikke kan undre, naar man hører om Aftenens nærmere Forløb. Foredraget var anlagt for et lægt Publikum, og jeg lagde ogsaa Mærke til et Glimt af Overraskelse (jeg tør ikke sige glædelig) i C. N.'s Øjne, da han opdagede min faglige Tilstedeværelse. – Han begyndte godt nok, men saa kom han strax til at fortælle en Anekdote, der var altfor morsom igen og vakte en saadan Jubel, at han simpelthen ikke kunde staa for Publikums Krav til mer af samme Slags. Den ene Historie trak derfor den anden med sig, og det egentlige Emne gik sluttelig til Bunds i Latterbølgerne. – Bagefter sagde C. N. til mig: Ja, det blev jo et helt andet Foredrag end det, jeg havde tænkt mig«, og jeg fik ogsaa Forklaringen paa hvorfor. Jo, der havde paa første Række siddet en stor tung Mand – rimeligvis en Arbejder – foroverbøjet, med Hovedet mellem nogle frygtindgydende Hænder, og et truende, nærmest fjendtligt Blik. C. N. tænkte strax: Ham maa jeg vinde, ellers er Slaget tabt – og henvendte sig derfor direkte til ham, nøje iagttagende hans Reaktioner. Resultatet blev da ogsaa, at C. N. snart havde hele Forsamlingen i sin hule Haand. –

Man skal nu ikke af alt dette tro, at han udelukkende bevægede sig i den humoristiske Sfære, tværtimod, – naar Talen kunde falde paa alvorligere Ting kunde man forbavsende hurtigt være ude paa endog meget dybe Vande. Det havde sig her som med hans Kompositioner: Geniets Alsidighed gjorde sig overalt gældende, han har ikke blot ladet sit overdaadige Lune spille i »Maskerade«, men tillige evnet at tegne Skikkelser af gammeltestamentlig Højhed og Tragedie i »Saul og David«. – Han har ikke blot skrevet Salmemelodier og Kormotetter, men ogsaa folkelig lystig Musik som i Korværket »Fynsk Foraar«, har efterladt sine 6 højst originale og indbyrdes forskelligartede Symfonier, Koncerter for Violin, Clarinet og Fløjte etc. etc. – kort sagt, han har vist en Alsidighed, som man næsten skal tilbage til Mozart for at finde Magen til.

Ikke mindst hans Evne som folkelig Komponist har sikret ham et varigt Navn i dansk Musikhistorie. Udsprunget af Folket – han var den første store danske Komponist, der kom ude fra Bondelandet – bevarede han en mærkelig Evne til at træffe og fastholde dets Tone. Det var især efter at Vennen, Thomas Laub, havde faaet ham inddraget i et Samarbejde, hvis skønne Frugt var de to Samlinger »En Snes danske Viser« 1915 og 1917 – at han kom nærmere ind i dette, for vor Musikopdragelse saa betydningsfulde folkelige Arbejde. – Før den Tid havde han ganske vist allerede skrevet Melodier, som hastigt blev Folkeejere (f. Eks. til Drachmann's Fædrelandssang »Du danske Mand«). Men det var dog især i de senere Aar – (det var, som jeg allerede har nævnt det, ligesom han ved sit Livs Afslutning bøjede sig mod dets Udspring), der opstod en Vrimmel af folkelige Melodier, alle jævne og kærnefulde, der hurtigt spredtes udover Lan-

det og blev yndede og sungne som faa. – Evnen til at beherske baade den kunstfærdigste og den enkleste musikalske Form er vel nok et af de mest slaaende Udtryk for hans Storhed.

Nu, da Navnet Thomas Laub er nævnt, er ogsaa Stedet kommet til nærmere at omtale ham i hans betydningsfulde Forhold til C. N. – De var vel Venner, men dog med en dyb medfødt Forskel mellem sig: paa den ene Side Husmandsdrengen, med den nødtørftige Landsbyskole Oplæring, paa den anden Sønnen fra Præstegaarden med Generationer af fornem akademisk Kultur bag sig. – Ikke paa nogen Maaade, at Laub følte sig socialt hævet over C. N., dertil havde han for sikker en Dømmekraft. Han var vel Aandsaristokrat, men det var C. N. ikke mindre paa sin Maaade. Alligevel var Forskellen stor, og hvad der tiltrak Laub hos C. N. var først og fremmest dennes personlige Charme (heller ikke Laub var Fynbo for ingen Ting) – men hans Musik stod han – naar undtages dens enklere Former – ret fremmed overfor. C. N.'s stærke og dybt originale kunstneriske Vitalitet har vistnok uvilkaarligt imponeret Laub, – men paa den anden Side har han ogsaa paa adskillige Punkter følt den som noget ham personligt uvedkommende eller direkte modgaaende. Han var paa sin Vis – som betydelige Mennesker mest maa være det – stærkt ensidig i sin Smag; videre end til Schubert og knapt nok saa langt, gik hans Sympatier i Retning af nyere Musik ikke. Karakteristisk er hvad han fortalte om sit Indtryk af en Komposition af C. N. han for Skade kom til at høre i sine yngre Dage: det var somom han saa Fanden paa en lysfyldt, men skarpt blæsende Foraarsdag, gaa i sin Have og trække Radiser op. – I det hele taget havde Laub svært ved at holde Fanden ude fra C. N.'s Musik, omend han vel næppe har taget den Onde i altfor bogstavelig Forstand.

Var Laub saaledes mere end forbeholden overfor nyere Tonekunst, saa gik til Gengæld hans Sympatier dybt tilbage i Fortiden. Han har f. Eks. nok været den første danske Musiker siden Aarhundreder, for hvem den gregorianske Sang ikke blot var en tom, omend respektindgydende Glose, og C. N. beundrede ærligt Vennens overlegne historiske Viden og lærte gerne her af ham. – Det var vel især paa det litterære Omraade, – ved Fremskaffelse af de klassiske Tekster – at Laub greb bestemmende ind i Samarbejdet med Viserne; C. N. havde mindre Sans for Skønlitteratur og de Dele. Saaledes husker jeg mine forgæves Anstrengelser for at interessere ham for Pontoppidans »Lykkeper«. »Den Slags«, mente han, »behøver man ikke at læse sig til, det møder man stærkere og rigere i selve Livet«.

Alligevel var han en stor Læser; alt det kærnefulde, tanketunge tiltrak ham. – Helst læste han Oldtidsklassikere i Oversættelser (især Platons Dialoger) og Holbergs Epistler vendte han atter og atter tilbage til. – Tungt, og Fod for Fod og langsomt maatte han kæmpe for alt, hvad han tilegnede sig. Men hans Sind dannedes ved en lykkelig Blanding af Intuition og høj, stærk Intelligens, hvortil kom en urokkelig Viljekraft.

Egentlig Lyrik var han vel ikke direkte interesseret i, – jeg ved ikke af, at han i den Tid, jeg kendte ham, har beskæftiget sig med Digtsamlinger, undtagen naar han da netop havde Brug for nogle Texter til Sange. – Alligevel er det forbavsende saa sikkert han har forstaaet de enkelte Digteres særegne Tone og at afstemme sin egen personlige Stil efter deres – hvor forskellige og hver for sig rammende er ikke hans Fortoninger af I. P. Jacobsen, Holstein og Aakjær (for at nævne nogle af de vigtigste)!

Jeg havde det store Held at være Elev ogsaa af Laub paa den Tid deres Samarbejde stod paa, og havde derfor en sjælden Mulighed for at følge dets Udvikling. Udover det litterære var det særligt Klaverledsagelserne som Laub tog sig af. Han var paa dette Felt sirligere, mere »Finmekaniker« end C. N., og denne rettede sig paa mange Punkter, ja undertiden blindt efter hans Kritik eller Forslag. Dog var der ogsaa her Grænser, saaledes erindrer jeg at Laub komplet havde ændret Modulationsgangen i en Sang fra Oehlenschlägers »Aladdin«, som C. N. paa et noget senere Tidspunkt havde sendt ham. Men her blev der sagt Stop, her hvor det drejede sig om personlige Stilejendommeligheder, som Laub aabenbart ikke havde Øre for, men som var naturlige for C. N.

Til syvende og sidst var den dybe Forskel mellem dem, den mellem en vældig skabende Kraft og en paa mange Punkter ligefrem genial, stilkritisk Begavelse. Dog var ogsaa Laub Komponist, og som saadan adskillig betydeligere end han selv vilde gøre sig til, naar han f. Eks. paa dette Omraade vilde sammenligne sig med Konen i H. C. Andersens Æventyr, der ganske vist kunde Trolddom, men blot en Gang imellem troldede lidt for sin egen Fornøjelse. Den, der f. Eks. har evnet at skrive Melodien til Blicher's »Det er hvidt herude«, har alt andet end Beskedenhed behov.

Mer end Sangene og de andre kortere Kompositioner af C. N. kom dog de rige vidtfavnende Orkesterværker, især Symfonierne til at betyde for mig. Jeg havde usædvanlige Muligheder for at følge de tre sidste af dem fra Urpartitur og gennem Orkesterprøverne til Uropførelsen, og saaledes at blive Vidne til hvorledes aandelige Størværker blev til. Helt kunde jeg imidlertid ikke altid forlige C. N.'s Tanker herom med Realiteterne. Naar han saaledes hævdede, at man aldrig skulde vente paa Inspirationen (»Den kommer under Arbejdet, altsaa blot kaste sig ud i dette, saa *ordner* alt sig efterhaanden«), havde jeg svært ved at se, at dette altid holdt Stik hvad angaar hans egen Arbejdsmaade. I hvert Fald kunde det hælde, at han kørte fast og i længere Tid ikke kunde komme videre. Her var det altsaa ikke gjort med Flid og Energi alene, men en skønne Dag blæste Vinden uformodet fra en anden Side og nu gik alt igen strygende og af sig selv. Det var dog næsten altid saadan, at han med de Værker, for hvilke der var sat uflyttelige Data vedrørende Uropførelser – det gjaldt f. Eks. de tre sidste Symfonier – først blev færdig i aller sidste Øjeblik efter i nogle hektiske og opslidende Uger at have arbejdet under Højtryk. I denne sidste nervepirrende Spurt gik han da som Regel under Jor-

den for at kunne arbejde uforstyrret. Han gemte sig da enten hos Venner paa Damgaard ved Lillebælt, hvor han altid var sikker paa at kunne finde Ly og Ensomhed, eller i et Værelse paa Musikkonservatoriet, i hvis natlige Forladthed ingen kunde falde paa at opsøge ham.

A propos »Damgaard« har jeg tilbragt et Par halcyoniske Dage der i hans Selskab. Hovedoplevelsen var dog langt fra Stedets idylliske Beliggenhed ved Lillebælt, saa skønt det end kunde være, men den Lejlighed jeg der fik til at spille de fleste af Mozarts Violinsonater sammen med ham. Han var vel dengang kommet noget ud af Øvelsen som Violinist, men man mærkede gennem alt den store Musiker, især gennem Fraseringer og den fine, nænsomme Akcentuering. Men Mozart var da ogsaa hans Mester frem for alle, og hans Værker forstod han sig paa, som ingen anden jeg har kendt. Saaledes mener jeg aldrig at have hørt »Don Juan« saa storslaaet i betagende Forening af Skønhed og Dæmoni som under hans Taktstok, og jeg har dog hørt den under de største Dirigenter i Udlandet.

Hvorledes hans Syslen med de store Værker i Kimen begyndte, har jeg aldrig hørt ham tale om, men en skønne Dag kunde han sige: »Hvad tror De om det jeg har skrevet her«, nogle faa Takter eller Sider, som sædvanlig med Blyant og i fuldstændigt Partitur – egentlige Skitser, kendte han i hvert Fald i sine senere Aar ikke til. Der kunde saa følge en længere Forklaring paa hvad der nu skulde komme og hvad Meningen var med det hele. Men ofte gik det ganske anderledes end han her havde regnet med det: Stoffets Muligheder viste sig under Udarbejdelsen at bære helt andre Steder hen end han til Begyndelsen havde forudset. Dette gælder især med den sjette (og sidste) Symfoni. Efter at han i den umiddelbart forudgaaende havde vovet sig dristigere ud end det var helt let for de dengang til hans Raadighed staaende Orkestre (i hvert Fald med nogenlunde normal Prøvetid) at følge ham, satte han sig for at skrive en ganske enkel, ukompliceret Symfoni, som ikke stillede større tekniske Fordringer end som saa. Dette mislykkedes dog for ham, thi ganske vist begynder dette Værk (»Simfonia semplice«, som han trods alt kaldte det) blidt i en næsten barnlig uskyldig Tone, men glider dog snart derhen, hvor der er afgrundsdybt til Bunden, og ender i vild Oprevenhed og besk Galgenhumor. Han kom saaledes mod sin Hensigt til at skrive sit maaske vanskeligst spillelige og tilgængelige Arbejde, netop der, hvor han havde foresat sig det stik modsatte. Følgen var bl. a. den triste, at han aldrig opnaaede at høre dette Værk udført som han havde tænkt sig det. – Men det gjaldt dog iøvrigt flere af hans Kompositioner, især Korværkerne – man maa jo ikke glemme at han selv kun havde Amatørkor til sin Raadighed ved f. Eks. sin Opførelse af »Hymnus Amoris«. Han led en Del herunder, og kunde efter en saadan middelmaadig Opførelse sige, at han følte sig som en elendig Stympet af en Komponist. – Godt var det dog, at hverken dette eller manglende Forstaaelse fra Offentlighedens Side berøvede ham Lysten til at gaa videre ad den snævre, stejle Vej, og uanfægtet

skrive, som han selv syntes det maatte være, i Tillid til at Tiden vilde give ham Ret. – Det gjorde den vel, men den var sen i Vendingen. Dog, da han fyldte de 60 kan det vel siges, at han i rigt Maal havde naaet den Berømmelse, han havde drømt om i sin fynske Barndom. Han fejredes da bl. a. ved en vidunderlig Fest i Tivoli, som selv de trevne danske Vejrguder smilede til – en eventyrlig Sommernat med Fakkeltog og alt hvad der betød noget i dansk Musik samlet omkring ham som det glade, men beskedne Midtpunkt. Han glemte ikke hvad han havde at takke for, ligefra sin fattige Barndom.

Men det var da ogsaa Klimaks; fra nu af bar det ret brat ned mod Afslutningen.

Han havde dog allerede da i nogle Aar været mærket af Symptomerne paa en Hjertesygdom, hvis fulde Alvor jeg maa tilstaa at jeg ikke var klar over før maaske til allersidst. Prøvede man at berøre dette Forhold, var han uvillig til at komme ind paa det og slog det hen som noget uden større Betydning. Først senere har jeg forstaaet, at han allerede da var fuldt klar over sin tragiske Situation: hvorledes skulde han – en Kunstner – kunne følge Lægenes Paabud om at undgaa enhver Sindsbevægelse? En saadan Skaansel kunde han umulig tillade sig, og han arbejdede disse sidste Aar uhæmmet videre med Døden fast i Øje, og skabte nogle af sine vældigste og dybeste Arbejder. Det sidste store af dem, Orgelstykket »Commotio«, hans Svanesang, blev ogsaa det sidste jeg hørte i Samvær med ham. Det var i Roskilde Domkirke en kold Aften mod Slutningen af September 1931, altsaa ganske kort før hans Død. Emilius Bangert, som skulde uropføre det ved en Musikfest i Lübeck nogle Dage ind i Oktober, holdt en Slags Generalprøve paa det, og C. N. havde inviteret forskellige af sine Musikvenner til at overvære den. Vi var alle dybt betagne af Værket og insisterede paa at faa det spillet endnu engang. Først senere, da vi blev klar over hvor træt og bleg C. N. var efter den timelange Musik i det store iskolde Rum, angrede vi vor Tankeløshed. For mit Vedkommende var det egentlig første Gang, det gik op for mig, hvilken alvorlig Vending det nu havde taget med hans Sygdom.

Faa Dage efter overværede han i det kgl. Theater Tango's Nyindstudering af »Maskarade«, og jeg saa ham forlade Theatret midt under Forestillingen. Den næste Dag, Lørdag den 27. September, talte jeg med ham for sidste Gang. Det var i Hjemmet i Frederiksholms Kanal. Skønt det var langt op paa Formiddagen laa han i Sengen, men søgte at dække over den egentlige Grund. Han var kommet sent i Seng, fortalte han, og havde derfor sovet længe. Imidlertid fik han pludseligt et Hjerteanfald, men han vilde ikke høre om at tilkalde andre, og det lykkedes ham da ogsaa ved sin beroligende Medicin at faa den vilde Puls pacificeret. Han virkede imidlertid selv under disse Forhold saa aandeligt friskt og levende, at jeg gik nogenlunde roligt fra ham. Det forekom mig, nok noget naivt, utænkeligt at en saadan Kraft kunde staa for en snarlig Tilintetgørelse. Den kom jo dog ikke desto mindre inden Ugedagen derefter.

Ved hans Begravelse i Domkirken d. 9. oktober var det store Rum fyldt til Sprængning, og Højtiden formede sig nærmest som en Slags Mindekoncert med et noget abstrakt kirkeligt Præg. Dybere Indtryk paa mig gjorde selve Jordfæstelsen ved den stille Sø paa Vestre Kirkegaard. Fru Carl Nielsen sagde her bl. a. de mindeværdige Ord: »Carl var som Vandet, der altid viger, men dog er det stærkeste af alle Elementer«. Det var jo saaledes med C. N., at han gerne vilde slaa Følge med sine Medmennesker og føje sig efter dem. Men skulde det være, kunde han slaa bak og staa saa fast som nogen. Jeg tror, at der hermed blev sagt noget meget væsentligt om hans Karakter som Menneske og skabende Kunstner.

Det var en trist, diset og halvmørk Efteraarsdag. Efter at Jorden var kastet paa Kisten lød der overraskende og skurrende ovre fra Højderne ved Valby en grell, banal Lirekassemelodi. Man kom her uvilkaarligt til at tænke paa Galgenhumoren i den sidste Symfoni: »Ach, du lieber Augustin, alles ist weg weg weg«. Maaske var det blot en Lirekassemand, som uvidende om eller uanfægtet af den store Begivenhed, der fandt Sted saa nær ved, var ude i sin lovlige Næring. Eller muligvis ogsaa en beskeden Mand af Faget, der vilde bringe sin berømte Kollega en sidste Hilsen og Hyldest.

Det sidste er nok det mindst sandsynlige, men jeg tror dog, at C. N. hvis han selv kunde have oplevet det, som den højsindede Sjæl han i alle Livets Forhold var, vilde havde hældet til den sidste Opfattelse og sendt Manden en varm Tanke til Tak.

For at slutte af: Der gik i min tidlige Ungdom en dyb Sandhed, et stort Lys op for mig. Lykkeligt nu efter saa mange Aar at se det straale med uforandret, ja tiltagende Glans.

Doktordisputatser, prisopgaver og specialeafhandlinger i musikvidenskab ved Københavns og Aarhus universiteter

(indtil ³¹/₁₂ 1964)

DOKTORDISPUTATSER, KØBENHAVNS UNIVERSITET

(Doctoral Dissertations, Habilitationsschriften, all printed)

- 1892 *Angul Hammerich*: Musiken ved Christian den Fjerdes hof. Et bidrag til dansk musik-historie. 258 s.
- 1922 *Knud Jeppesen*: Palestrinastil med særligt henblik på dissonansbehandlingen. 296 s. (Antaget ved Wiens universitet, godkendt af Københavns Universitet som ækvivalerende dansk disputats). Udgave på tysk 1925: *Palestrina und der Dissonanz*, på engelsk 1927: *The Style of Palestrina and the Dissonance*.
- 1923 *Erik Abrahamsen*: Elements romans et allemands dans le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark. 235 s. (Antaget ved universitetet i Fribourg, Suisse, godkendt som ækvivalerende dansk disputats).
- 1924 *Torben Krogh*: Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert. 299 s. (Antaget ved Berlins universitet, godkendt som ækvivalerende dansk disputats).
- 1938 *Arthur Arnholtz*: Studier i poetisk og musikalsk rytmik (mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache). 424 s.
- 1939 *Jens Peter Larsen*: Die Haydn-Überlieferung. 335 s.
- 1950 *Nils Schiørring*: Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang, en efterforskning efter det anvendte melodistofs kår og veje (mit deutschem Resumé). 397 + 185 s.
- 1954 *Henrik Glahn*: Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca. 1600 (mit einer deutschen Zusammenfassung). 294 + 74 s.
- 1955 *Povl Hamburger*: Subdominante und Wechseldominante, eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung. 251 s.
- 1958 *Søren Sørensen*: Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, studier til den evangeliske kirkeantates udviklingshistorie (mit einer deutschen Zusammenfassung). 335 + 56 s.

PRISOPGAVER OG SPECIALEAFHANDLINGER

(Theses on specially studied subjects written for the mag.-art.- and cand.-mag.-degrees).

Belønnede prisopgaver i musikvidenskab, Københavns universitet.

- 1934 Der ønskes en redegørelse for stilen i Schulz's og Kunzens sangkompositioner (»Lieder«), dens forhold til stilen i den øvrige danske sanglitteratur og i det 18de århundredes nordtyske Lieder.
Besvarelse: Nils Schiørring.
- 1937 Der ønskes en fremstilling af ouvertures historie i Danmark – såvel den dramatiske ouvertures som koncertouvertures – set på baggrund af ouvertures historie i udlandet.
Besvarelse: Elisabeth Lunn.
- 1946 En fremstilling af de rytmiske forhold i reformationstidens salmemelodier på basis af det samlede melodistof i Hans Thomissøns Psalmebog.
Besvarelse: Henrik Glahn.
- 1949 Folkemelodi-forskningen i Skandinavien, dens udvikling og dens problemer.
Besvarelse: Erik Dal.
- 1952 Carl Nielsens symfoniske stil, dens forudsætninger og særpræg.
Besvarelse: Hans Riis-Vestergaard.
- 1955 Weyses kantater. Der ønskes en redegørelse for deres udformning og særlige stil-karakter, specielt en vurdering af, i hvilken grad disse forhold bestemmes dels af ældre kantatetraditioner, dels af særlige vilkår ved tilblivelsen af Weyses kantater.
Besvarelse: Carsten E. Hatting.
- 1958 Haydns oratorier og deres musikalske forudsætninger. Der ønskes særlig en vurdering af hans forhold til større kirkemusikværker og til den Händelske oratorietradition.
Besvarelse: Thomas Viggo Pedersen.
- 1961 Den danske romance 1800–1850 og dens musikalske forudsætninger.
Besvarelser: 1. Inge Henriksen, 2. Niels Martin Jensen, 3. Jørgen Poul Erichsen.

Belønnede prisopgaver i musikvidenskab, Aarhus universitet.

- 1955 Dissonansbehandlingen i Claudio Monteverdis værker på baggrund af en mere almen redegørelse for overgangen fra det 16. århundredes vokalpolyfoni til den harmoniske stil i Italien i første halvdel af det 17. århundrede.
Besvarelse: Finn Mathiassen.
- 1960 Kompositionsstilen i Mogens Pedersøns madrigalværk set på baggrund af den italienske, specielt den venetianske madrigalstil omkring 1600.
Besvarelse: Jens Peter Jacobsen.
- 1962 En oversigt over de vigtigste europæiske toneartssystemer fra antikken til vore dage og en kritisk redegørelse for deres akustiske og æstetiske teorier.
Besvarelse: Finn Egeland Hansen.

Specialeafhandling til magisterkonferens i musikvidenskab, Københavns universitet.

- Abrahamsen, Erik: Overgangen fra den katolske til den protestantiske liturgi i den danske kirke i det 16.–17. århundrede. 1917.

- Bak, Karl: Koralforspilstyper fra Scheidt til Joh. Seb. Bach. 1934.
- Balzer, Jürgen: Efter en orienterende redegørelse for impressionismen som æstetisk begreb og kunsthistorisk fænomen påvises denne retnings indflydelse og udvikling inden for Debussys produktion. 1930.
- Brandt-Nielsen, Johanne: I tilslutning til en redegørelse for korets funktion gives en oversigt over typiske korformer og korteknik i Händels bibelske oratorier efter »Messias«. 1942.
- Bruun, Kai Aage: Kuhlau som dramatisk komponist med særligt henblik på hans stilling til italiensk, fransk, tysk-romantisk samt dansk-dramatisk tonekunst. 1926.
- Cristofoli, Francesco: Den italienske klaversonate i tiden ca. 1730–70. 1957.
- Glahn, Henrik: På grundlag af en undersøgelse af form og stil i Brahms' symfonier gives en redegørelse for anvendelsen af sonateformen (satsmæssig og cyklisk), herunder benyttelsen af enhedsdannende elementer i de nævnte værker. 1945.
- Grytter, Rudolf: En redegørelse for stilen i Schulz' Lieder samt en beskrivelse af Berliner-Liedskolens betydning for Schulz' kompositoriske virken på dette område. 1935.
- Hamburger, Povl: Toccataen hos J. S. Bach – og dens historiske forudsætninger. 1928.
- Heerup, Gunnar: En genetisk og systematisk fremstilling af funktionsteorien i Hugo Riemanns musikteoretiske og musikhistoriske værker. 1928.
- Hjelmborg, Bjørn: Forholdet mellem arie og recitativ hos Cavalli, med særligt henblik på »Erismene«. 1944.
- Jeppesen, Knud: Palestrina og hans skole. 1918.
- Jersild, Jørgen: En redegørelse for kilderne (tekst og musik) til den danske ballet 1775–1800, samt – inden for dette balletrepertoire – en undersøgelse af de musikalske former (ouverturer, dansesatser) og en fremstilling af forholdet mellem musik og dramatiske udtryk i de særligt handlingsbetonede partier. 1940.
- Johnsson, Bengt: En redegørelse for gennemførringsdelenes planer i Beethovens klaversonater i henseende til motivanvendelser og storformelle opbygninger (herunder også modulationsforhold). 1947.
- Knoblauch, Helga: Arietekniken med særligt henblik på det formale hos Alessandro Scarlatti i hans kirkelige værker i tiden omkring 1700. 1934.
- Krebs, Harald: Stil og genre i C. M. v. Webers klavermusik. 1948.
- Krogh, Torben: Operaen på den danske skueplads c. 1750–1800. 1919.
- Larsen, Jens Peter: Haydns ældre symfonier i deres forhold til tidligere symfonisk komposition. 1928.
- Lunn, Sven: Satsformer hos Corelli. 1931.
- Maegaard, Jan: Dodekafonien som musikalsk ide, dens forudsætninger og dens betydning for udviklingen inden for nyere europæisk musik. 1957.
- Mortensen, Otto: Harmoniske problemer omkring 1770, belyst ud fra Kirnbergers teoretiske skrifter. 1956.
- Møller, Niels: Almindelig kompositionsteknik og specielle sats tekniske problemer i de liedformede korsatser med kirkelig tekst i Det kgl. Kantoris stemmebøger (Gl. kgl. samling 1872). 1944.
- Nørsgaard, Johs. L.: En beskrivelse af Robert Schumanns sangcykliske komposition, i forbindelse med en undersøgelse af muligheden af at anvende det Mies'ske begreb »Ausdrucksstilformen« på disse værker. 1942.
- Petersen, Mogens Helmer: En undersøgelse af Kingosangen i folkelig dansk tradition indtil ca. 1950, set på baggrund af melodiformerne i Kingos Graduale, og i forbindelse dermed et forsøg på at klarlægge dens opståen og udvikling. 1964.
- Rasmussen, Henning Bro: På grundlag af Byrds og Gibbons' Anthemkompositioner gives, efter en kort fremstilling af den liturgiske baggrund, en redegørelse for det tidlige engelske Anthems grundtyper og specielle, formale og kompositionstekniske træk. 1953.
- Saltoft, Børge: En redegørelse for de musikæstetiske anskuelser i Danmark i 1. halvdel af det 19. århundrede og deres forhold til fremmed musikæstetik. 1944.
- Schiørring, Nils: Den franske ouverture hos Rameau og dens forudsætninger i Frankrig og Tyskland. 1933.
- Sørensen, Søren: En redegørelse for korets stilling i Buxtehudes kantater og for den i kor-

- satserne anvendte kompositionsteknik samt en undersøgelse af, i hvilken grad det vil være muligt at vinde holdepunkter for en kronologisk inddeling af kantaterne. 1945.
- Teuber, Ulrich: De reformerte psaltermelodiers særlige karakter samt satsteknikken i Goudimels homofone udsættelser og dens forudsætninger. 1949.
- Vestergaard-Pedersen, Chr.: En beskrivelse af forudsætningerne for forståelsen af eksotisk musik, samt en redegørelse for de sanglige og musiktekniske problemer i de af Haslund-Christensen opnoterede mongolske melodier. 1946.
- Viderø, Finn: En redegørelse for fugaformerne i Joh. Seb. Bachs orgel- og klaverværker, samt en beskrivelse af hver af disse formers forhistorie. 1929.
- Winkel, Erling: En redegørelse for dyrkelsen af kammermusik i Danmark i anden halvdel af det 18. årh., samt en undersøgelse af form og stil i de egentlige danske kammermusikværker fra nævnte periode. 1940.
- Wöldike, Mogens: Udviklingen af den lutherske kirkesang i de protestantiske lande, dens udspring, fremvækst og senere skæbne. 1920.

Specialeafhandling til magisterkonferens i musikvidenskab, Aarhus universitet.

- Heimann, Mogens: Stilen og instrumentbehandlingen i J. S. Bachs violinmusik med særligt henblik på solosonaterne. 1951.
- Kiørbye, Erik: De fugerede former i Frescobaldis orgel- og klaverværker, en redegørelse for deres teknik og stil og i tilknytning hertil en undersøgelse af, om der kan findes retningslinier for den af komponisten anvendte værktørmusik. 1960.
- Mortensen, Tage: Den nyere folkelige sang i Danmark, dens historiske baggrund og dens stilistiske ejendommeligheder med særligt henblik på folkehøjskolens melodirepertoire. 1962.
- Stellfeld, Bent: Tonalet fra Montpellier med særligt henblik på notationen. 1952.

Specialeafhandling til skoleembedseksamen i musik, Københavns universitet.

- Åagaard, Povl: Den musikdramatiske stil i C. F. E. Hornemanns værker, belyst gennem »Aladdin« og »Kampen med Muserne«. 1953.
- Aarup, Hanne: Kortyper og korteknik, musikalsk og dramatisk, i Rameaus operaer. 1963.
- Alvad, Thomas: Med udgangspunkt i en oversigt over kantatetyper i Buxtehudes kirkekantater gives en fremstilling af de grundlæggende satstyper med særligt hensyn til forholdet mellem tekst og musik. 1944.
- Andersen, Jens Axel: Det kompositoriske særpræg i scherzosatserne i Beethovens strygekvartetter (især op. 18–95), specielt med henblik på klarlæggelse af modulationsforløbet i forhold til Beethovens øvrige strygekvartetter. 1957.
- Andersen, Mogens: En kritisk vurdering af Paul Hindemiths musikteoretiske system. 1954.
- Arnfred, Knud: Retningslinier og tendenser i det danske skolesangsrepertoire i 1. halvdel af det 19. århundrede. 1962.
- Barfoed, Karen Bjerre: Ralph Vaughan Williams's symfoniske stil, dens forudsætninger og særpræg. 1962.
- Berg, Arne: Formbehandlingen i Rich. Strauss' tonedigtninge. 1964.
- Biener-Larsen, Paul: Om ældre negro spirituals, deres typiske stiltræk og udførelsespraksis 1952.
- Bisgaard, Kirstine: Cherubinis for Frankrig skrevne operaer 1788–1803. 1959.
- Boolsen, Robert Watt: En undersøgelse af Reichards Goethe-Lieder med hensyn til form og forholdet mellem tekst og toner. 1943.
- Brendstrup, Birgit: En fremstilling af udviklingen inden for Mozarts messer, samt en redegørelse for de formale problemer og for forholdet til den foregående messetradition i Salzburg og Wien. 1960.
- Brieghel-Müller, Gunna: Satsformning og meloditeknik i Bachs cellosuiter. 1953.
- Brincker, Jens: En redegørelse for karakteristisk anvendelse af de musikalske elementer i Arnold Schönbergs vokalværker før 1924 med særligt henblik på forholdet mellem ord og toner. 1962.

- Bruun-Andersen, Leif: Oluf Rings folkelige sange og deres særpræg, belyst ud fra melodiske, rytmiske og tonale forhold. 1951.
- Davidsen, Lars: Melodistoffet i Arrebo's Psalter 1627, belyst i forhold til forudgående og samtidig meloditradition. 1963.
- Djurhuus-Petersen, Kjeld: En undersøgelse af motiv- og temadannelse og i forbindelse hermed en redegørelse for sammenhængen mellem temadannelse og formopbygning i sonatesatsformede hovedsatser i Clementis klaversonater. 1955.
- Due, Jørgen: Udviklingen af den specielle kvartetstil inden for Haydns strygekvartetter. 1950.
- Emmeluth, Torben: Buxtehudes klaversuiter og deres forhold til den omkr. 1650 udformede stiltradition, specielt en vurdering af mulighederne for en kronologisk gruppering af suiteerne. 1947.
- Fangel, Sigrid: En redegørelse for stilen i Bachs koraludsættelser (kantate- og passionskoralerne) med særligt hensyn til spørgsmålet om det tekstlige indholds indvirkning på koralsatserne. 1948.
- Fastrup, Jørgen: Anvendelsen af musikalske elementer (melodik, harmonik, rytmik) i Carl Philipp Emanuel Bachs klaverfantasier og en sammenligning med J. S. Bachs og Mozarts fantasier. 1955.
- Frandsen, Lis Gadegaard: Korstil og korformer i Händels engelske kirkemusik. 1954.
- Frøkjær-Jensen, Børge: De danske vokaler i tale, råb og sang. 1960.
- Gad, Ole: Den tematiske udformning og formale opbygning i Carl Nielsens koncerter med særligt henblik på en klarlæggelse af hans ændrede opfattelse og udnyttelse af koncertformen. 1963.
- Gammeltoft-Hansen, Bendt: Skiftende stilpræg i Bachs kantater set i forhold til teksternes skiftende præg og Bachs personlige udvikling. 1956.
- Grau, Kirsten: En redegørelse for tematyper og formtyper, samt en undersøgelse af forholdet mellem temaformning og satsformer i Buxtehudes orgelfugaer. 1952.
- Gründer, Elisabeth: Bachs koralforspil. 1949.
- Haahr, Carl: Engelsk virginalmusik, specielt de i Fitzwilliam Virginal Book forekommende dansevariationer. 1939.
- Haar, Minna: Mozarts sonater for klaver og violin, med særligt hensyn til de gennem skiftende udnyttelse af de to instrumenter fremkaldte specielle form- og stiltræk. 1946.
- Hansen, Finn Roar: De stillistiske særtræk i Debussys og Ravels kompositioner for klaver-solo. 1961.
- Hansen, Stig: J. A. P. Schulz' indsats som dansk syngespilkomponist på baggrund af syngespilrepertoiret og dets vokale opførelsesmuligheder i København ca. 1770-ca. 1795. 1963.
- Hauser, Michael: En undersøgelse inden for den østmongolske folkesang, som den foreligger optaget af Henning Haslund Christensen på den 2. sino-svenske ekspedition 1936-37, af dens formale, tonale, rytmiske og melodiske karaktertræk. 1957.
- Hentze, Knud: Alban Bergs »Wozzeck« musikalsk og dramatisk. 1963.
- Horn, Flemming: Danske nodebøger fra 18. årh.'s sidste halvdel. På grundlag af en klassificering af deres indhold redegøres der for de forekommende former (marcher, menuetter, engelskdanse, polskdanse, viser) med henblik på tilvejebringelsen af et overblik over stoffets art og karakter. 1964.
- Houengaard, Tove: En redegørelse for, i hvilket omfang Schumanns musik kan siges at afspejle den romantiske enhedstanke. 1957.
- Høeg, Mette: M. P. Mussorgsky's »Boris Godunow« som musikalsk drama med særligt henblik på den russisk-nationale tone. 1953.
- Høgel, Sten: Paolo Scalabrinis liv og værker. 1964.
- Jacobs, Anne Louise: En redegørelse for karakteristiske enkeltheder i Henrik Rungs udgivne sange som grundlag for en typeinddeling af dem. 1954.
- Jahn, Gustav: Hugo Wolf's sange. 1956.
- Jensen, Edith: Variationsformer, specielt over folkeviser, i »Fitzwilliam Virginal Book«. 1955.
- Jensen, Gunver Hasseriis: En undersøgelse af den ensatsede klaverkomposition hos Johs.

- Brahms, herunder en sammenligning mellem Brahms' og hans forgængeres kompositioner inden for nævnte genre. 1940.
- Jensen, Kirsten: En redegørelse for formen i Beethovens solosange med klaver under særlig hensyntagen til en undersøgelse af forholdet mellem det metriske i tekstlig og musikalsk henseende. 1955.
- Jensen, Kjeld: Introitus-repertoire i Niels Jespersøn's *Graduale* 1573 samt en musikalsk-stilistisk undersøgelse af den danske kildes melodistof i forhold til andre udvalgte ældre og samtidige kilders overlevering. 1962.
- Jensen, Lisbeth Folmer: Kuhlaus klaversonater. 1961.
- Jernholt, Johanne: Stilen i Griegs sonater for klaver og violin. 1948.
- Jessen, Inger-Hanne: De rytmiske forhold i Crügers melodisamlinger belyst ved en sammenligning med de franske psaltermelodiers rytmik. 1954.
- Joensen, Bendt: Grétry's musikdramatiske stil, belyst gennem hans opera-comique-værker. 1956.
- Jørgensen, Torsten: En redegørelse for Schuberts »Winterreise«s tilblivelseshistorie og udgivelse samt en undersøgelse af relationerne i dette værk mellem musikalsk form, tekstlig form, musikalske udtryksmidler og tekstligt indhold. 1939.
- Keiser-Nielsen, Gudrun: Forudsætningerne for den Weyse'ske romance belyst gennem en redegørelse for hovedtyper og særlige stiltræk i romancer og romanceagtige sange fra dansk tradition i tiden ca. 1780–1810. 1954.
- Kirk, Viggo: Melodidannelse og melodityper i Buxtehudes solo-kantater. 1949.
- Krabek, Jørgen: En redegørelse for forholdet til det tekstlige i Debussys sange samt en skildring af den musikalske udvikling inden for Debussays samlede sangproduktion. 1959.
- Krarup, Hans: Christian Barnekows salmemelodier. 1964.
- Krarup, Marianne: Orlando Gibbons' indsats på den vokale kirkemusiks område, herunder navnlig en karakteristik af hans Verse Anthems. 1964.
- Krog, Erling: Kunzen's danske syngespil med særligt henblik på de anvendte arietyper. 1964.
- Larsen, Birthe Trærup: På grundlag af en transkription af den af Folklore Institut i Skopje i efteråret 1955 optagne og her i landet tilgængelige vokale folkemusik fra det makedonske Jugoslavien gives en redegørelse for de rytmiske, melodiske og formale forhold i dette materiale. 1958.
- Lauritzen, Ole: Samklangsforhold og tonale særegenheder i Bartoks strykevartetter. 1962.
- Lawæt, Karsten: En klarlæggelse af den formale struktur i Gustav Mahlers sange. 1962.
- Lissau, Jytte: En undersøgelse af formstrukturer og specielle stiltræk, herunder særligt tekstbehandling, i Purcell's enstemmige verdslige sange. 1951.
- Lomholt, Helge: Blæserdivertimentoet hos Haydn, Mozart og Beethoven, samt en karakterisering og vurdering af genren ud fra dens tilhørsforhold til Wienerklassiken. 1964.
- Lund, Elisabeth: En redegørelse for den engelske visekunst i Byrd's samtid samt en undersøgelse af de tekniske og formale træk, der er fremtrædende i Byrd's visevariationer. 1960.
- Lunn, Agnete: Stilen i Edv. Griegs romancer og sange med særligt henblik på forholdet til den norske folketone, navnlig i op. 33 og op. 67. 1951.
- Magnussen, Kirsten: En redegørelse for det melodistof, der anvendtes til den danske klubvise 1770–1800, dets oprindelse og særpræg især set i forhold til rokokovisens melodibenyttelse. 1958.
- Mannstaedt, Anke: Reichardts Liedstil med særligt henblik på udviklingen inden for hans sange til tekster af Goethe og Schiller. 1962.
- Mathiasen, Ejnar: Den enstemmige folkelige sang hos Carl Nielsen i dens forhold til det 19. århundredes folkelige danske sang, med særligt hensyn til det formale. 1942.
- Meyersahm, Kjeld: En redegørelse for de Brahms'ske ensatsede klaverstykkers særlige præg, specielt en undersøgelse af tendensen mod enhed og de anvendte midler til betoning af enheden. 1950.
- Mogensen, Benthe: Arieteknikken i Weyses og Kuhlaus operaer. 1959.
- Mortensen, Bent: Peter Heises romancer og sange. 1951.
- Munk, Jørgen: Stilistiske og formale karaktertræk i Brahms's Romanzen aus Ludwig Tiecks »Magdelone«, op. 33. 1952.

- Müller, Mette: Krieger-overleveringens problemer specielt med henblik på arierne 1657 og en undersøgelse af, i hvilket forhold de to ariesamlinger 1657 og 1676 i kompositorisk henseende står til hinanden. 1955.
- Møller, Henrik: Vekselvirkning mellem ord og toner i Heises sange. 1944.
- Møller, Lisbet Bøgsted: Reprisen i førstesatserne i Franz Schuberts klaversonater. 1963.
- Møller, Marianne: Formprincippet i César Francks instrumentalmusik belyst gennem udvalgte værker, fortrinsvis fra komponistens sidste tiår. 1963.
- Møller, Tove Barfoed: En redegørelse for Wagners åndelige udvikling i tiden 1813–48, samt for denne udviklings afspejling i hans dramatiske værker. 1943.
- Mørup, Ib: Buxtehudes koralforspil. 1964.
- Nehm, Ole: Telemanns orkestersonater. 1961.
- Neiiendam, Kjeld: Hovedtrækkene i den formale og stilistiske udvikling inden for W. A. Mozarts klaversonater. 1953.
- Nielsen, Bent: Trompeten i Bachs kantate-rier. 1962.
- Nielsen, Birgit: Grundstrukturanalysens principper anvendt på det tematiske i Sibelius' 5. symfoni. 1953.
- Nielsen, Inger: Form og stil i Couperins klaversuiter samt en påvisning af traditionelle og »moderne« træk i disse værker. 1951.
- Nielsen, Linda: Norsk instrumental folkemusik specielt for harding- og flatfele. 1957.
- Nielsen, Niels Karl: Hændels orgelkoncerter, deres tilblivelse og skiftende udformning, samt en undersøgelse af de grundlæggende formale principper og særligt fremtrædende stiltræk. 1961.
- Nielsen, Poul-Erik: En redegørelse for John Dowland's vokale produktion, herunder et forsøg på en typologisk inddeling af hans »Songs and Ayres« samt en klarlæggelse af de mest karakteristiske stiltræk i Dowland's musik. 1962.
- Nielsen, Svend: Karakteristiske kompositionstekniske elementer i Anton Weberns musik analytisk påvist og belyst gennem deres forhold til den dodekafone satstekniks krav og friheder. 1963.
- Nielsen, Tage: Bela Bartoks strygekvartetter med særligt henblik på det formelt karakteristiske. 1953.
- Nielsen, Torben Stig: Bachs motetkompositioner, deres bestemmelse, udformning og problemerne omkring deres opførelsespraksis. 1964.
- Olsen, Bent: Stil og kompositionsteknik i Vaughan Williams' sange med særligt henblik på hans anvendelse af folkemelodiske vendinger og harmonik. 1955.
- Olsen, Erik Riis: Fantasierne i Fitzwilliams Virginal Book og Benjamin Cosyns Virginal Book. 1949.
- Olsen, Lisbeth: Klaversonatinen, specielt hos Kuhlau. 1948.
- Pedersen, Bendt Astrup: En redegørelse for formverdenen i Carl Nielsens klavermusik, specielt en undersøgelse af det særegne i hans melodik, som det kommer til orde i disse værker. 1960.
- Pedersen, Bendt Kallenbach: Impressionistiske stilelementer i Debussys klavermusik. 1945.
- Pedersen, Chr. Fogd: Ledemotivteknikken i Richard Wagners Der Ring des Nibelungen. 1960.
- Pedersen, Mette Viggo: Form og stil i Joh. Hartmanns symfonier. På basis af en sammenligning med Det kgl. Teaters daværende symfonirepertoire belyses Hartmanns stilling til symfoniske strømninger i samtiden. 1960.
- Petersen, Inge: En belysning af Ph. Em. Bachs klaverstil og udførelsespraksis gennem en jævnførelse af hans »Probesonaten« med de i hans »Versuch über die wahre Art ...« indeholdte spilleanvisninger. 1962.
- Petersen, Ingrid Bach: Den melodiske stil i Thomas Laubs salmekompositioner. 1962.
- Petersen, Peter Norrinder: De stilistiske særtræk i Sibelius' symfoniske digtninge. 1962.
- Raben, Anna Lisa: Arkaiske og moderne stiltræk i Johs. Brahms' a cappella-sange for blandet kor. 1957.
- Raben, Jytte: Anvendelsen af melodistof til den danske vaudeville efter Heiberg og før Erik Bøgh med særlig hensyntagen til Henrik Hertz. 1955.
- Rabinowitsch, Paul: Mozarts operateknik, belyst gennem enkelte af hans værker. 1958.

- Randbo, Bente: En redegørelse for form og stil i Ph. Em. Bachs tidlige klaversonater til ca. 1750) samt en undersøgelse af, i hvilken grad en påvirkning fra Joh. Seb. Bachs klavermusik gør sig gældende. 1948.
- Raskmark, Haakon: Carl Nielsens strygekvartetter. 1942.
- Rasmussen, Benedicte Sommer: Det musikalske udtryk i Dowlands solosange. 1955.
- Riis, Ruth: De fysiologiske forhold ved den menneskelige stemmes register- og kompressionsforhold samt styrke- og tonehøjdevariation, således som de er beskrevet i den stemmefysiologiske litteratur efter år 1900. 1948.
- Riis, Ruth: En sammenligning af sangstemmernes melodiske og rytmiske forhold i Schuberts og hans samtidiges Lieder, hvor disse benytter fælles tekster. 1948.
- Rischel, Gunner: Henry Purcells fantasier for strygere og trionsoner og deres forudsætninger i tidligere engelsk og italiensk musik. 1957.
- Riskjær, Ingrid: Den kulturelle og litterære baggrund for Gleees i det 18. årh., samt en undersøgelse af Gleees kompositioner med særligt henblik på den klassiske form hos Webb. 1942.
- Rødgaard, Leif: En redegørelse for den ældste vokal Blues' karakter, udvikling og indvirkning på nyere jazzformer. 1956.
- Raagaard, Jens: Schuberts anvendelse af sonateformen i sine strygekvartetter. 1961.
- Sachse, Henning: Den engelske madrigalskoles kompositoriske teknik med særlig henblik på Weelkes. 1940.
- Schiødt, Nanna: Den fjerde plagale toneart. På grundlag af melodier i 4. plagale toneart gives en beskrivelse af tonematerialet (herunder initialis, finalis, semifinalis, tenor, grupper, kadencer, formler, melismer m. m.) og af den musikalske rytme og struktur og af musikens forhold til tekstens enkeltled og metrum og retoriske effekter. Undersøgelserne koncentrerer om Stichera og Kanon IV pl. 13 tilligemed en dansk oversættelse af dens Hirmer. 1955.
- Schmidt, Erik: Den formale opbygning af Brahms' strygekvartetter og på basis heraf en sammenligning med Beethovens anvendelse af sonateformen i strygekvartetterne op. 59, 1-3. 1955.
- Schouenborg, Elisabeth: En redegørelse i formal og stilistisk henseende for Joh. Ad. Scheibes danske kantater. 1958.
- Selander, Niels Peter: Alleluja-repertoire i Niels Jespersøns Graduale 1573. 1961.
- Skyttegaard-Nielsen, Klaus: Solostemmer og sologrupper i Händel's orkesterkoncerter, deres behandling og deres betydning for den samlede formopbygning. 1963.
- Sonnerup, Fleming: En sammenlignende undersøgelse af harmoniseringsstilen i de danske koralbøger fra Breitendich til Weyse, belyst gennem en oversigt over akkordforekomster. 1954.
- Storr-Hansen, Erik: Orgeltoccaten hos Buxtehude og dens historiske forudsætninger. 1940.
- Stubbe, Fleming: Tilblivelsen af og udviklingen i J. P. E. Hartmanns klavermusik på grundlag af en analyse af de enkelte værker. 1964.
- Sølvsteen, Helen: Det musikalske udtryk for den digteriske holdning i J. P. E. Hartmanns enstemmige sange med klaverakkompagnement. 1960.
- Sørensen, Eyðun: Det 20. århundredes Kingotradition i færøsk kirkesang. 1954.
- Teglbjærg, Randi: Almindelige og specielle stiltræk i Carl Nielsens sange med særligt hensyn til forholdet mellem kunstsang og folkelig sang. 1948.
- Thomsen, Jette Ascanius: Arieformen i Rameaus operaer. 1962.
- Thorup, Rolf: Den musikdramatiske opbygning i Rossinis operaer belyst ud fra ariearterne samt en klarlæggelse af forholdet mellem anvendelsen af arier og ensembler. 1960.
- Thorvaldson, Annafreygurdur: En beskrivelse af den musikalske teknik samt forholdet mellem tekst og toner i Heinrich Schütz' oratorier og passioner. 1943.
- Tofte-Hansen, Kjeld: Orkesterbehandlingen i Bachs kirkekantater med særligt hensyn til anvendelsen af obligate instrumenter. 1945.
- Topp, Morten: Udviklingen i Jørgen Bentzons kammermusikalske stil. 1962.
- Tramsen, Elisabeth: Johs. Brahms' sangkompositioner for en enkelt stemme, specielt en belysning af de stilistiske ejendommeligheder i »Vier ernste Gesänge«, op. 121. 1962.
- Trudsø, Bendt: Dansetyper og danseformer i Henry Purcells dramatiske værker. 1940.

- Ulriksen, Ellen Margrethe: En undersøgelse af form og stil i Dom. Scarlattis klaversonater (essercizi), i forbindelse hermed en belysning af Scarlattis stilling inden for udviklingen fra barok til klassik. 1949.
- Vedel, Birgit: En oversigt over højskolens og de folkelige bevægelsers sang i Danmark i tiden fra midten af det 19. årh. til begyndelsen af det 20. årh., samt en undersøgelse af de i dette sangstof forekommende melodityper. 1951.
- Wedin, Svend-Erik: De musikalske særtræk i Lange-Müllers sange komponeret for en sangstemme med klaver. 1961.
- Wendt, Lisbeth: Det »ny liv« i dansk salmesang ca. 1830–ca. 1860 anskuet fra den melodiske side. 1964.
- Werner, Sven Erik: En undersøgelse af Beethovens messer og en redegørelse for deres forhold til specielt Wienermessens traditioner. 1962.
- Wissum, Knud: En fremstilling af dansk filmmusiks udvikling, filmmusikkens særlige kompositionstekniske problemer, herunder navnlig vekselvirkningen mellem billede, replik og musik. 1949.
- Wolff, Vibeke: En analyse af Debussy's »Le Martyre de Saint Sébastien« som grundlag for en sammenligning i stilistisk henseende mellem »Pelléas et Mélisande« og »Le Martyre«. 1958.
- Øllgaard, Karen: Recitativet i Lully's operaer med særligt henblik på den musikdramatiske deklamation. 1952.
- Østergaard, Jens: Det stilistiske særpræg i L. v. Beethovens sonater for klaver og violin, belyst gennem en sammenligning med W. A. Mozarts sonater i samme genre. 1952.
- Østergaard-Nielsen, Mogens: Koret i Verdis operaer. 1962.

Specialeafhandlinger til skoleembedseksamen i musik, Aarhus universitet.

- Aidt, Finn: Schuberts kammermusik for strygere. 1963.
- Bak, Kirsten Sass: De engelske folkemelodi-variationer i The Fitzwilliam Virginal Book. 1964.
- Bennike, Kirsten: Carl Phil. Emanuel Bach's klaversonater med særligt henblik på »Sonaten mit veränderten Reprise«. 1952.
- Bjerg, Jens: Temadannelsen og principperne for den cykliske formning i César Francks instrumentalværker. 1962.
- Carstens, Hans Boy: Albert Lortzing og den tyske komiske opera i første halvdel af det 19. århundrede. 1952.
- Christiansen, John: Kompositionsstilen i Peter Cornelius' sange. 1961.
- Cortes, Per: John Wilbye som madrigalist. 1954.
- Dohn, Michael: Stil og teknik i Jacobus Clemens non Papa's messer. 1961.
- Hvass, Mette: François Couperin's klavermusik. 1954.
- Jacobsen, Jytte: Udviklingen af sonateformen i Beethovens klaversonater. 1958.
- Kock, Kirsten Jungersen: Franz Tunders kantater. Et forsøg på at bestemme de typiske træk i forhold til tilsvarende værker af Schütz og Buxtehude. 1962.
- Landsfeldt, Asger: Formtyper og opførelsespraksis i den førklassiske symfoniske musik med særligt henblik på en sammenligning mellem Mannheimerskolen og Wienerkolen. 1958.
- Larsen, Kirsten: Carl Nielsens romancer, deres egenart og deres stilling i den danske sangs historie. 1963.
- Laursen, Aase: Giacomo Carissimi's oratorier. 1955.
- Lund, Kirsten Winkler: En redegørelse for de karakteristiske stiltræk i Johannes Brahms' folkesangsbearbejdelser (»Deutsche Volkslieder« og senere samlinger) samt en undersøgelse af, hvorvidt der kan påvises folkesangsprægede elementer i Brahms' større kunstsange. 1960.
- Martekilde, Floris: En oversigt over ældre islandsk musik med særlig hensyntagen til de arnamagnæanske håndskrifter. 1951.

- Møllerup, Carsten: Afrikanske stilelementer i de amerikanske sydstaters negroide musik. 1955.
- Mortensen, Tage: En oversigt over udviklingen af den folkelige danske sang efter ca. 1920 og en undersøgelse af dens form- og stilelementer. 1959.
- Møller, Knud: Henry Purcell som dramatisk komponist. 1954.
- Nielsen, Bodil Ellerup: Marc-Antoine Charpentiers gammeltestamentlige oratorier. 1961.
- Nielsen, Henning: Stilen i Anton Webersns førdodekafone, atonale værker. 1964.
- Nielsen, Steen: Udviklingen af spillestilen i den negroide jazzmusik siden 1945 skildret på grundlag af en repræsentativ musikers repertoire. 1964.
- Pedersen, Lis Holm: Adam Kriegers »Arien« og deres stilling i det 17. århundredes tyske liedudvikling. 1963.
- Petersen, Lilly: Peter Heises romancer og sange. 1957.
- Rasmussen, Knud Ole: En undersøgelse af de i Det kgl. Bibliotek i København bevarede guitarkompositioner af Nathanael Diesel. 1961.
- Refsgaard, Henning: Det traditionelle melodistofs behandling i dansk spillemands-praksis belyst gennem undersøgelsen af et fyldigt sæt varianter af tre repræsentative melodier. 1962.
- Salling, Jørgen: Carl Nielsens korværker. 1954.
- Skydsgaard, Karen: De anvendte formtyper og de for stilen væsentlige melodiske og harmoniske træk i Lange-Müllers sange med klaver. 1962.
- Tramm, Kirsten Rahbek: Arieformer og arieteknik i Weyses syngestykker og øvrige musik-dramatiske værker. 1960.
- Vedel, Vibeke: Heinrich Schütz's passioner med særligt henblik på korsatsernes kompositionsteknik og tekstbehandling. 1958.
- Waage, Susanne: Bela Bartoks »Mikrokosmos« med særligt hensyn til satstekniken. 1963.

DANSK AARBOG FOR MUSIKFORSKNING

Udgivet af

Dansk Selskab for Musikforskning

under redaktion af

Nils Schiørring og Søren Sørensen

Seit 1961 besteht das Jahrbuch der Dänischen Gesellschaft für Musikforschung unter Redaktion der Professoren der Musikwissenschaft Nils Schiørring (Kopenhagen) und Søren Sørensen (Aarhus). Das Jahrbuch empfängt jedes Mitglied der Gesellschaft, eine beschränkte Anzahl ist aber auch zum Verkauf vorgesehen. Umstehend finden Sie eine Übersicht der erschienenen Bände.

Mitgliederschaft steht jedem Musikforscher und jeder Institution offen, - gegen einen jährlichen Beitrag von z.Z. DKr. 30.- Anmeldungen sowie Bestellungen auf einzelne Jahrgänge bitten wir an die untenstehende Adresse zu richten.

- - - - -

The Yearbook of The Danish Musicological Society was founded in 1961, edited by the Danish professors of musicology Nils Schiørring (Copenhagen) and Søren Sørensen (Aarhus). Members of the Society receive the yearbook free, and a limited number of copies are for sale. On the following pages we give a list of the contents.

We welcome as members not only individual musicologists but also institutions. For membership or separate issues please apply to the below address.

DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING
Amaliegade 29 A København K.

Bisher erschienen

Volumes published

Vol. I, 1961. 85 p.

DKr. 30.-

SØREN SØRENSEN: Instrumentalforspillene i Euxtehudes kantater (mit deutscher Zusammenfassung)

JENS PETER LARSEN: Handel Traditions and Handel Interpretation

BØRGE SALTOFT: Musik og Matematik (mit einer deutschen Zusammenfassung)

DAG SCHJELDERUP-EBBE: Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs

JAN MAEGAARD: Some Formal Devices in Expressionistic Works

Den 3. nordiske musikforskerkongres, København 1958

Vol. II, 1962. 116 p.

DKr. 30.-

HEINRICH HUSMANN: Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens (unter Zugrundelegung des Missale von 1510)

BENGT JOHNSSON: Hans Mikkelisen Ravn's Heptachordum Danicum 1646 (mit einer deutschen Zusammenfassung)

JAN MAEGAARD: A Study in the Chronology of Op. 23-26 by Arnold Schoenberg

Oversigt over foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning

Vol. III, 1963. 113 p. DKr. 30.-

NIELS KARL NIELSEN: Handel's Organ Concertos reconsidered

KNUD RASMUSSEN: Nathanael Diesels guitarkompositioner (mit einer deutschen Zusammenfassung)

HENRIK GLAHN: Nogle hidtil ukendte forlæg til melodier i Hans Thomissøns Psalmebog 1569 (mit einer deutschen Zusammenfassung)

SØREN SØRENSEN: Monteverdi - Förster - Buxtehude. Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung.

POUL ROVSING OLSEN: Dessins mélodiques dans les chants esquimaux de Groenland de l'est

Additamentum. Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographe der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek (BB). Zusammengestellt von der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe

Vol. IV, 1964-65. 160 p. DKr. 45.-

HEINRICH HUSMANN: Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie und ihre historischen Beziehungen

POVL HAMBURGER: Studien zur Vokalpolyphonie (II)

BJØRN HJELMBORG: Om den venezianske arie indtil 1650

JENS BRINCKER: Informationsteori og musikalsk analyse (with an English summary)

METTE MÜLLER: Otto Joachim Tiefenbrunner, dansk klaverbygger fra slutningen af det 18. årh.

KNUD JEPPESEN: Carl Nielsen på Hundredaarsdagen. Nogle Erindringer.

Fortegnelse

b.w. - p.t.o.

Fortegnelse over doktordisputatser, prisopgaver og specialeafhandlinger i musikvidenskab ved Københavns og Aarhus universiteter. (A Survey of Theses on specially studied subjects of musicology written for the dr. phil., the mag.art. and the cand. mag-degrees at the universities of Copenhagen and Aarhus) [Verzeichnis der Dissertationen, Preisaufgaben und Spezialabhandlungen in der Musikwissenschaft an den Universitäten Kopenhagen und Aarhus]

Vol. V, 1966-67

in Vorbereitung - in preparation